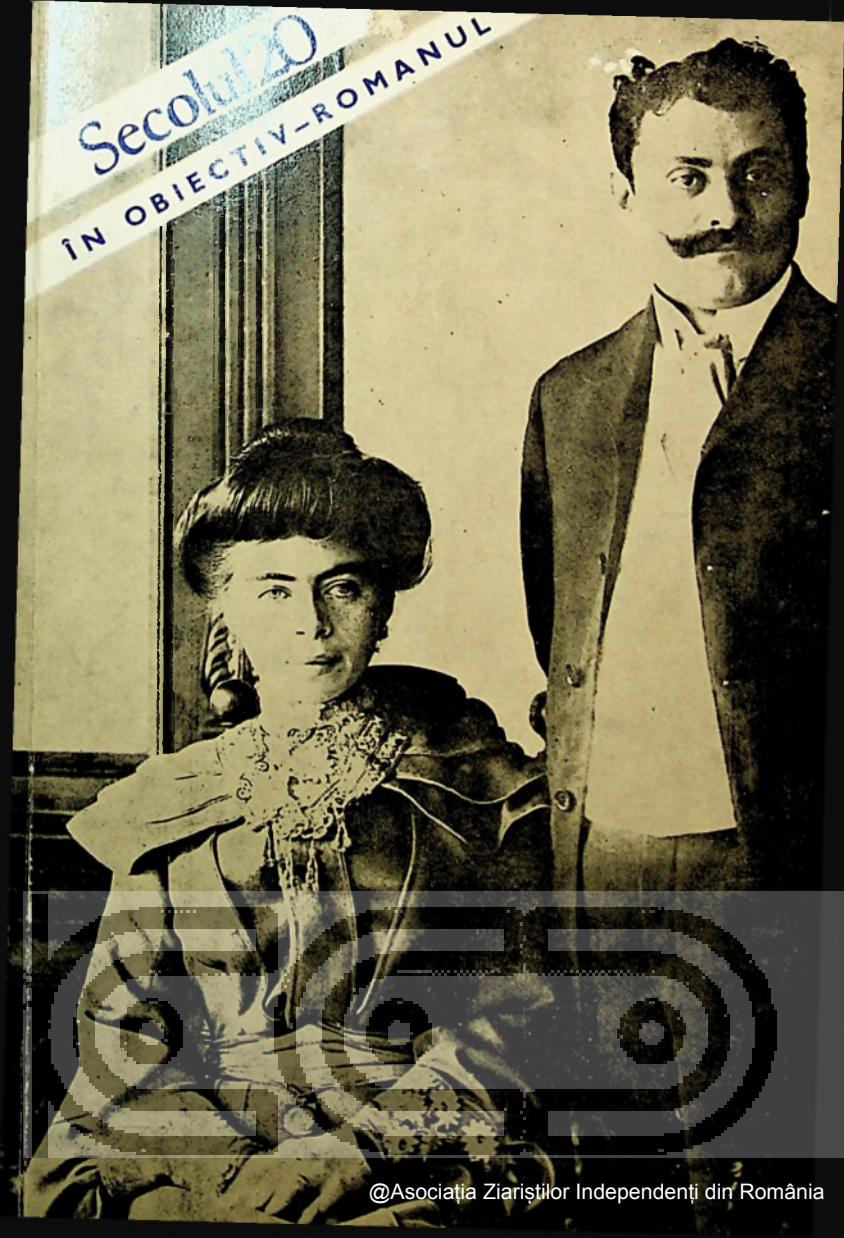


Secolul 20

ÎN OBIECTIV-ROMANUL



**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta:
Prezența timpului pierdut
Din postumele lui
A. GOILAV



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

200

9 • 1977

SUMAR

VITALITATEA ROMANULUI

Secolul 20 : În obiectiv — romanul • 4

ROMANUL VĂZUT DE ROMANCIERI

ANDRÉ MALRAUX: *Interpelarea romanului*, în românește de Ion Mihăileanu • 8

VIRGINIA WOOLF: *Viața și romancierul*, în românește de Petru Creția • 14

THOMAS MANN: *Arta romanului*, în românește de Alexandru Al. Șahighian • 16

HEIMITO VON DODERER: *Bazele și funcția romanului* • 19

ALBERT CAMUS: *Esența romanului: recuperarea unității* • 23

JEAN-PAUL SARTRE: *Contestarea romanului prin el însuși* • 26

NATHALIE SARRAUTE: *Uzurparea personajului*, în românește de Irina Mavrodin • 28

LEONID LEONOV: *Formă și destin* • 32

ELSA MORANTE: *Romanul, o imagine deplină a universului real* • 34

SAUL BELLOW: *Universalizarea romanului* • 38

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: «... Un scriitor înspăimântător de realist» • 40

WILLIAM FAULKNER: «*Splendida noastră nereușită*»: selecție și traduceri de Radu Lupan • 42

PERMANENȚA JOYCE

REFLEXIUNI INTERFERENTE

HERMANN BROCH: *Imaginea despre lume a romanului* • 50

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: *Patru vocabulare de lectură pentru Ulysses*, în românește de Carmen-Francesca Banclu • 52

MICHEL BUTOR: *Joyce și romanul modern* • 56

JAMES JOYCE

«*Ulysses*», roman, fragmente, cu note, în românește de Mircea Ivănescu • 59

Planșă: DUBLIN — Cartografie joyciană

COORDONATE CRITICE

THEODOR W. ADORNO: *Formă și conținut în romanul contemporan* • 94

M. BAHTIN: *Cronotopul în roman*, în românește de Tatiana Nicolescu • 97

GIACOMO DEBENEDETTI: *Comemorare provizorie a personajului-om*, în românește de D. Condrea-Derer • 102

REPERE ȘI ATITUDINI ROMÂNEȘTI

CAMIL PETRESCU: *Noua structură...*

G. CĂLINESCU: *Efigie a trăitului*

PROSPECȚIUNI

EDGAR PAPU: *Secolul romanului* • 117

NICOLAE BALOTĂ: *Mutații ale romanului* • 120

HELMUT HEISSENBÜTTEL: *Ordinea imanentă a formelor narative* • 124

JEAN RICARDOU: «*Critica vizibilului*» și literatura • 126

NICOLAE MANOLESCU: *Paradoxele romanului* • 127

N. STEINHARDT: «*Viața mea e un roman*»: o iluzie a epicei contemporane • 131

OV. S. CROHMĂLNICEANU: *Poarta romanului contemporan către miraculos* • 135

IRINA MAVRODIN: *Lectura intertextuală și romanul de mîine* • 139

BERNARD BERGONZI: *Încotro se îndreaptă romanul* • 143

DIN LABORATORUL ROMANULUI ROMÂNESC

EUGEN BARBU: *Despre roman în zig-zag*

ȘTEFAN BĂNULESCU: *În loc de profeție asupra romanului*

MIRCEA HORIA SIMIONESCU: *Romanul a murit ! Trăiască romanul !*

ROMANE VIRTUALE

La Heleşteni: prezența timpului pierdut, postumele lui A. GOILAV;

Cronică de interior: fotografii de GRIGORESCU ION

Secolul 20

200

VITALITATEA

Acest număr 200. «Secolul 20» îl așează sub emblema sintezei cu intenția de a aduce în obiectiv, romanul.

Cu atât mai justificată se înfățișează alegerea temei cu cât momentul corespunde unei mature expansiuni a genului în perimetrul propriei noastre literaturi contemporane, îndreptățind — prin cel puțin câteva solide creații recente — confruntări cu ceea ce se petrece mai revelator artistic pe plan mondial. Coincidența face să se fi împlinit, în același timp, cincizeci de ani de când Mihai Ralea ridica în «Viața Românească» întrebarea: *de ce nu avem roman?* Desigur, chiar la acea dată, constatarea comporta oarecare relativitate. Rebreanu își dăduse capodoperele: și *Ion*, și *Pădurea spinzuraților*. Hortensia Papadat-Bengescu avea gata *Concert din muzică de Bach*. Începuse și Mateiu I. Caragiale să facă publice, în revistă, fragmente din *Craii de Curtea Veche*. Alte câteva apariții îndrituiau lui Pompiliu Constantinescu considerații optimiste. Departe de a le ignora, Ralea agita fondul chestiunii, aducând în dezbatere factorii de climat social și de mentalitate care grevaseră, în cazul nostru, romanul, multă vreme eclipsat de nuvelă, împiedicându-l să guste din prestigiul dobândit pe diverse meridiane. Într-un consens intervenea precipitat și Camil Petrescu, deși de pe alte poziții, ca să sublinieze odată mai mult condiționarea romanului de către nivelul conștiinței chemată să distingă contururile autentice ale realității, să filtreze faptele intrate în câmpul observației scriitoricești și să sesizeze potențialul lor de semnificații umane. Atunci așternea autorul de mai târziu al *Patului lui Procust* fraza rezumativă pentru un întreg program estetic: «Cu eroi care mănincă trei săptămîni cinci măslina, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din tîrgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură». Ascușul polemicii întea direct rămășițele orientării defuncte conservator-semănătoriste, dar, în esență, sancționa mediocritatea preocupărilor, stagnarea retrogradă, cecitatea apatică, fuga de orice tensiune intelectuală, optica rudimentară, perpetuate într-o societate subdesvoltată, ocolită de marile căi ale civilizației și progresului spiritual. Ieșirea treptată din izolare, accelerarea contactelor de tot felul avea să se răsfrîngă, în ce ne privește, și în emanciparea romanului. Tabloul sinoptic al evoluției lui în tot acest interval, de cînd exponentul «Vieții Românești» de odinioară formulase problema destinului său, este demonstrativ. Itinerarul n-a fost nicidecum rectilinscendent. Cronologia relevă destule spații albe, sinuozități, poticniri, o gestație fluctuantă cu denivelări simptomatice. Chiar fără pretenția de a ține contabilitatea tuturor titlurilor, apare evidentă acumularea substanțială, promițătoare pentru o posibilă înscrisiere, cu cât ne apropiem de anii noștri, în configurația unor coordonate majore. Într-o rețea de anvergură universală. După întârzieri și ocoluri prelungite, nu fără anumite inhibiții active încă, romanul românesc recuperează, se scutură decise de uniformitatea anonimă, etalează un profil, variat distinct, în cadrul acelei emulații creatoare întemeiate pe resursele unui popor căruia, noul avînt al țării întregi, i-a deschis perspectivele afirmării plene, impetuoase.

ROMANULUI

Aşa dar — în obiectiv, romanul! Efervescenţa lui, astăzi, la noi, se datoreşte deopotrivă existenţei acelei materii vitale preconizate în discuţia de acum cincizeci de ani, şi atmosferei de stimulativă receptivitate, intensificată odată cu orientarea publicului larg în circuitul valorilor culturale de pretutindeni. Poate nu va fi considerată exagerată afirmaţia că, în această privinţă, locul preferenţial rezervat romanului în paginile « Secolului 20 », de la începutul activităţii sale, a îndeplinit funcţia unui fertil catalizator. Cititorul revistei a putut să urmărească, în deaproepe, evoluţia genului şi transformările impuse acestui domeniu de la Proust şi Faulkner, pînă la Robbe-Grillet, sau sud-americanii intraţi intempestiv în arenă, Cortazar, Carpentier, Marquez şi ceilalţi. Atîtea probe, mărturii şi expertize distribuite în cuprinsul colecţiei solicitate de la sine, cu timpul, un efort suplimentar de sistematizare teoretică, justifică tocmai încercarea prezentată de a îndrepta privirile spre însăşi condiţia romanului în lumea de astăzi.

Dincolo de a-i observa şi înregistra « metamorfozele », este vremea a-i preciza locul şi rolul în conştiinţa contemporană. Rechizitoriul intentat aiurea tiparelor sclerotizate, tradiţionale, a lăsat loc adesea contestaţiei febrile şi, deci, exceselor. De aici, uneori, sentimentul crizei, îngrijorarea manifestată, pe ici pe colo, că romanul şi-ar fi pierdut busola. În realitate, s-a produs numai atrofierea acelor forme primare, incompatibile cu progresele cunoaşterii omenestii. Naraţiunea lineară, plat veristă, confecţionată să « semene » cu precare situaţii din viaţă, nu mai avea cum satisface nevoia de autenticitate într-o omenire marcată de întîmplări frizînd, de atîtea ori, absurdul, illogic, grotescul cel mai ultragiant. La fel, personajul perfect unitar, cu reacţii lesne previzibile, a intrat în conflict cu dezvăluirile psihanalizei şi atenţia îndreptată tot mai obsedant spre abisurile sufletului chinuit de enigme. Dintr-o modalitate socotită, de obicei, utilă la explorarea mediului accesibil prin simţuri, epicul fu chemat să se adapteze operaţiunilor de sondare a profunzimilor pline de neprevăzut, de contraste derutante, cu aspect atît de în afara regulilor ştiute încît, mai curînd, se cuvine a constata absenţa legilor ordonatoare. Modificările survenite în structura romanului îi sugerau lui Jean Paul Sartre să folosească, primul, prefixul *anti* — , referindu-se la lucrări situate la polul opus reperelor consacrate, precum — faţă de Rembrandt sau Rubens — pînza lui Mirò ostentativ denumită *Asasinatul picturii*. Însă, oricît de straniu la întîia vedere, asemenea mutaţii, departe de a semnală incurabile slăbiciuni, atrofierea resurselor originale, indică o profitabilă redistribuire a energiei, stimulată printr-o acută meditaţie asupra propriului orizont. A crescut simptomatice procentul discuţiilor privind soarta romanului purtate direct de autori, iar intervenţiile lor critice inspiră încredere şi echilibru, datorită celui calm lăuntric ce-l întreţine totdeauna apropierea suplă de izvoarele inepuizabile ale creaţiei. Înmulţirea lor este menită să netezească terenul înţelegerii, să ascute sensibilitatea publicului, necesara « toleranţă » faţă de experienţa novatoare pentru a îngădui adevăraţilor creatori să se debaraseze de clişee, să învingă comoditatea rutinei, să contribuie, în cele din urmă, la emanciparea gustului unanim.

Evident, educarea gustului presupune timp, o anume perseverență pînă se ajunge la lectura adecvată. Față în față cu Joyce — permanentă bornă de hotar pentru orice măsurătoare a distanțelor ce separă romanul modern de cel clasic — cititorul s-ar putea să nu fie scutit de senzația paradoxalului, să resimtă oarecare rezistențe parcurgînd *Ulysses*; cum, totuși, optica lui funcționează în virtutea unor impulsuri umane radical diferite de ale familiilor eroi, bunăoară, din *Comedia umană*, este de așteptat ca și preferințele sale artistice să nu continue a gravita în preajma « modelului » balzacian, oricîtă dreaptă admirație va mai stîrni incomparabila, seducătoarea putere de invenție tipologică a plămuitorului iluștrilor Goriot, Birotteau, Gobseck, Vautrin cu nesfîrșita lor cohortă de acoliți, concurenți, părtași sau norocoși profitori ai aceleași sălbatice vînători de bani și de glorie. Un lector avizat percepe astăzi în roman altceva decît « spectacolul » (cum se exprima Gaëtan Picon), redus la iluzia existenței imediate, palpabile. Mai edificatoare pentru el apare expresia unui adevăr trăit, astfel încît, pe durata lecturii măcar, el însuși se simte martor într-un proces care-l angajează integral, cu toată făptura și conștiința sa. Odinioară delectare, parcurgerea unui roman impregnat de suflul actualității devine implicare. Pe cînd ne obișnuise să se lase asaltat de întrebările curiozității curente, romanul este, de astă dată, cel care interoghează, obligă la limpeziri, scutură somnul conștiinței, nepăsarea morală și suprimă leneșa contemplativitate. În acest scop, el și-a extins nemărginit domeniul, expropriind în beneficiul său pînă și miturile, arhetipurile imemorale, lumea văzutei și nevăzutei. Istoria dedusă din documente și faptul transfigurat de legendă, întîmplarea cotidiană sau fascinația visului, evenimentul perceput pe viu sub imperiul responsabilității politice, deopotrivă cu ficțiunea fantastică, pe toate le exploatează sub ochii noștri citeodată uimiți de atîta avidă înverșunare în a-și demonstra libertatea față de fostele canoane (reflexe ale tiranicului determinism socio-psihiologic), într-un univers plauzibil constituit pe măsura avansării în lectură, pentru a fiînța în lăuntrul ei, între limitele sale, ca parte integrantă, irepetabilă, cu atît mai inconfundabilă cu cît stîrnește mai cuprinzătoare, durabile rezonanțe, capabile să reverbereze înfinit.

Fixînd în obiectiv, romanul, acum cînd trece pragul cotei 200, « Secolul 20 » pune premisele unui colocviu pentru care crede mai nimeirtă haina de lucru decît ținuta festivă, de ocazie.

Secolul 20

R.
v.
d.
r.

ANDRÉ MALRAUX
VIRGINIA WOOLF
THOMAS MANN
HEIMITO VON DODERER
ALBERT CAMUS
JEAN-PAUL SARTRE
NATHALIE SARRAUTE
LEONID LEONOV
ELSA MORANTE
SAUL BELLOW
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
WILLIAM FAULKNER

Romanul văzut
de romancier

ROMANUL VĂZUT DE ROMANCIERI

ANDRÉ MALRAUX

Interpelarea romanului

(. . .) Pe bună dreptate Valéry așează literatura printre profesiunile delirante. A scrie pare ceva limpede. Fiecare știe că n-a suportat intoxicația rampei, a costumelor, actorilor, a repetițiilor, a manuscrisului care devine încetul cu încetul piesă ; cu atât mai puțin să fi dirijat un film, vrăjitorie mecanică. Însă fiecare scrie scrisori, fiecare visează, fiecare nu știe că Imaginarul scris seamănă mai mult cu vrăjitoriile ficțiunii, decât cu scrisorile sau reveriile. (. . .) Personajele majore ale lui Balzac și Dostoievski aparțin lumii imaginare a lui Balzac și Dostoievski, — în care capătă formă — și care nu pot fi schimbate între ele. Dostoievski nu-și povestește *Frații Karamazov* așa cum o fată își spune povești despre viitorii logodnici. El muncește la elaborarea unui roman, însă necesitatea pe care o implică, de a regăsi în fiecare zi ființe închipuite, e de alt ordin decât acel al unei munci. Operația în care s-ar părea că romancierul e cel mai stăpîn pe sine, corectarea, se întîlnește cu ceea ce este cel mai delirant din ce face : să stabilească cu plăsmuirile sale o relație continuă (definiție eventuală a nebuniei). Aproape toate analizele de romane sînt de ordin estetic : stil, compoziție, povestire, superioritatea sau inferioritatea arabescurilor din *La Princesse de Clèves*, asupra monolitismului *Iluziilor pierdute* etc. Înainte de a judeca un roman de Balzac bine sau prost scris, să luăm cunoștință despre ce este scris, înțeleg : nici recitat, jucat sau filmat. Ciornele lui Balzac sînt mai instructive decât orice expunere ; iar ele desvăluie ceea ce le-a precedat, jocul creației de la primul rînd al manuscrisului. Stilul, tipografia îi comunică lui Balzac (imaginația sa nu-l spusese) că între cutare paragrafe s-a produs un eveniment, e necesară deci o analiză : fragmente adăugate ca în teatru, după o repetiție. Că poate suprima cutare pasaj — și el cunoaște vigoarea elipsei : eliminare. Adăugirile merg pînă la introducerea a noi personaje. Cînd cititorul zice că autorul corectează, înțelege prin asta că perfecționează, purifică. Operația inițială, cu totul diferită, se întemeiază pe faptul că reveria sa scrisă nu mai este una și aceeași cu cea căreia i se abandonase. El a părăsit rîul. Cel pe care îl privește curgînd aparține încă cursului apei ; corecturile de stil vor veni mai tîrziu. Însă o navetă umblă de la imaginația sa fixată la imaginația sa disponibilă, și ea este aceea care ne îngăduie să înțelegem Imaginarul scris, materie primă a romancierului — la fel cum scena, de la prima repetiție pînă la prima reprezentare, a fost aceea a dramaturgului. Imaginația este un domeniu al visurilor, imaginarul un domeniu al formelor.

Imaginarul romanului există după propriile sale legi, coerența sa proprie, tot atât de riguroasă ca aceea căreia lumea muzicală își subordonează libreturile sau baletele sale. Nu comparăm *Carmen* de Bizet cu modelul ipotetic al lui Merimée: ce existență ar putea avea un personaj de operă, în afara lumii operei?

Creația literară se naște în lumea creațiilor și nu în aceea a Creației. Cum ne-ar putea scăpa astăzi secretul romanului? Nu este o fotografie ideală sau fidelă a secolului al XIX-lea, e imaginarul stilului.

A stilului nostru: artă șoptită, manuscrisă și imprimată, lume de monomani unde nebunul Balzac se intoxica cu Rubempré-ul său, nebunul Dostoievski cu Karamazovii săi, cu care nebunul cititor-solitar se va intoxica la rîndul său. Nu se poate scrie monologul interior al doamnei Bloom pe plăci; nici Ulysse.

Creația romanească se naște din intervalul ce separă romanul de povestea pe care o istorisește — însă unde n-am văzut că se desfășoară dialogul autorului cu imaginația sau prin mijlocirea stilului; îndreptări, adăugiri, libertate pe care n-o limitează nici un interpret, nici o narațiune orală, nici un fel de memorie, ci doar naveta între autor și personaje, limita în care acestea proliferază, inseparabilă de conștiința romancierului că nu se adresează nici unui interlocutor, nici unui spectator, ci unui cititor. Cum ar fi putut oare cei Vechi să cunoască romanul? Chiar în acele locuri în care vocea antică l-a făcut să urle pe Oedip, tăcerea antică n-a putut depăși pe Daphnis și Cloe.

Nici mașina, nici ziarele nu sînt acelea care au lipsit în antichitate pentru a inventa romanul. Și cu siguranță, nu imaginația: ci biblioteca noastră.

Însă această navetă dă Imaginarului fără chipuri o relație cu creatorul său, ireductibilă la dialogul său cu cei vii, mai ales cu actori. Nici un cinema, nici o televiziune nu vor putea dezvălui sentimentele lui Stendhal pentru eroinele sale, ale lui Tolstoi pentru Natașa, ale lui Dostoievski pentru Stavroghin. Cînd romanul va fi mort, un domeniu atât de complex ca acel al fantasmelor va dispărea pentru totdeauna. Sîntem oare amenințați de o lume fictivă, exclusiv incarnată, televiziune după teatru? Inepuizabilul dialog al lui Stendhal cu Sanseverina va aparține oare trecutului? Cărui monolitism sînt reduși Macbeth în fața lui Shakespeare, Tartuffe în fața lui Molière — comparați cu prințul Mișchin în fața lui Dostoievski...

Fiecare a văzut în cinematograful succesorul teatrului, căruia i-a moștenit sala. Iar radiografia romanului făcută de film ne întreabă cu insistență de ce adaptarea teatrală a fost indiferentă scriitorilor. Romanul, gen inferior, fără trecut, n-a fost pus sub semnul întrebării de teatru, gen major și împodobit cu gloria tragediei antice, apoi cu Shakespeare, Molière; inversul s-a întîmplat. De la Shakespeare sau de la Corneille pînă la romantism, care povestire ar fi rivalizat în prestigiu cu capodoperele teatrului (unde Balzac, Flaubert, Tolstoi vor eșua)? Însă acest prestigiu nu se extindea la romanele adaptate. Scena rămînea albumul de imagini, cît de cît dramatizarea, prin iluzionismul său infirm și convențional. De care îl eliberează ecranul: micile capete de actori în marile săli se micșorează și mai mult în fața capetelor uriașe din micile săli. Atunci cînd era mut, filmul se arătase mai ambițios decît teatrul adaptat. Îndată ce-a devenit sonor a început aventura traducerilor de capodopere. Punerea sub semnul întrebării a romanului însuși urma să capete întreaga sa vigoare. (. . .)

Romanul se autochestionează dealtfel mai fățis; devenind, cîteodată, propriul său interlocutor, desvăluie în întreaga sa evoluție un interlocutor secret. Subiectul

romanului a fost și dialogul aproape mut al lui Tristan cu filtrul, al lui Don Quijote cu visul, al Emmei Bovary cu marii defuncți, al lui Coupeau cu existența sau dreptatea, al lui Dostoievski cu Dumnezeu, al naratorului lui Proust cu timpul. Ulysse nu este cu siguranță povestea domnului Leopold Bloom, ci dialogul acestei povești cu « opera în curs », după cum *Les faux-monnayeurs* este dialogul a ceea ce povestește Gide cu cartea sa — pe care o numește primul său roman, fără să-și dea seama că-l face imposibil pe al doilea. Și Marcel Proust nu are ca singur interlocutor timpul, are și cartea. Cartea devine deci creație autonomă, nu înglobant ca în *Comedia umană*.

Începutul secolului a presimțit însușirea funcției fabulatoare. Imaginarul nu stătea la pîndă în om pentru a se amuza. Perrault vine din adîncul vremurilor și nu din așa zisele vremuri bune. Domeniul literaturii fusese vecin cu anecdota. El se învecina acum cu nevroza și cu vremurile străvechi.

Dincolo de înflorirea scrierilor intime, analiza personajelor datora mult unei introspecții imaginare, cea a autorului devenit personaj. În ciuda afirmației celebre, Doamna Bovary nu este Flaubert, cu toate că Julien Sorel este adeseori Henri Beyle. În ochii noștri, acel eu din această epocă devine un *el*. Introspecție însemna rapid confidență; nimeni nu a egalat iraționalul cvasidement al temutului eu. Ce diferență trebuia să despartă *Jurnalul* lui Roger Martin du Gard de cel al lui Antoine Thibault, *Jurnalul* lui Gide de cel al lui Edouard? Psihologia secolului al XIX-lea, paradis al romancierilor, propunea un pas de cadril între acest eu intim care este *el* și acel *el* românesc, care este un eu travestit — pentru că psihologie însemna întotdeauna introspecție.

Însă în cursul secolului, relația dintre cititor și scriitor s-a schimbat cu totul. Filozofii secolului al XVIII-lea care numeau filozofie o atitudine, mai mult decît o disciplină, au eliberat literatura de inutilitate. Romantismul a făcut din artist un erou. Experiența umană, introdusă în ficțiune, a încetat de mult timp să se confunde cu analiza iubirii. La moartea lui Tolstoi, fiecare simte în mod nedeslușit că marii romancieri schimbă destinele îndurate în destine dominate.

De unde și autoritatea lor.

Ei au fost « autori »: cu un rang mai mic decît oamenii de calitate, cîteodată specialiști (Diderot, de pildă) în felul în care sînt astăzi actorii. Într-un secol, conversația și-a schimbat limbajul. Cînd Lamartine devine șef de stat, erau departe vremurile cînd un duce întreba cu dispreț « dacă conversația nu va căpăta tonul academiilor » — « La academiile trebuie mai întîi să fii ales ! » a răspuns Chamfort; care societate franceză ar fi pus întrebarea, un secol după el? Prin Victor Hugo, scriitorul sfîrșea profet. Destinul politic al poetului contribuia la acest lucru; dar și prestigiul cunoscătorului de suflute, cel puțin uman pe care romancierii l-au moștenit de la cler. Din motive limpezi, și dintr-un motiv care este mai puțin clar: creația artistului, care a fost considerată ca un exercițiu al unei profesii, devenea exercițiul unei însușiri misterioase ca tot ce are vreo legătură cu moartea, pentru că ea continua o posteritate ce se deosebește din ce în ce mai mult de imortalitate.(...)

Omenirea a trăit vremuri succesive. Un timp fără vîrstă: timpul medieval al comemorărilor și al eternității; timpul marilor monarhi, într-un ritm vag epistolar; al nostru, eliberat de plonjarea în « îndepărtat », Africa, Asia — timpul cablogramei și al evenimentului. Transformarea unui fapt în eveniment îi dă o intensitate comparabilă cu cea a teatrului, mai apropiată de fictiv decît de real. Cinematograful, romanul polișt iau parte la acest instantaneu, element comun al publicității, străzii,

vitezei și violenței, audio-vizualului. *News of the World* publică un număr special parodic sub titlurile: CEZAR ASASINAT — Atacat de trei oameni în plin senat, șeful statului este străpuns de lovituri de pumnal — unul din ucigași ar fi nepotul lui Caton.

Parodie care invită la meditație.

Noțiunea de eveniment a fost destul de vagă pînă la folosirea telegrafului. Regele a murit, s-a cîștigat sau s-a pierdut o bătălie . . . Evenimentul s-a născut din actualitate, apoi din exploatarea sa. Totuși, cu toate mijloacele sale de expresie mai complexe și mai eficace decît ale teatrului, audio-vizualul nu înhață timpul; se străduie să-l sincopeze, să-i impună o concentrare pe care o așteaptă mai puțin de la clipă cît de la dramă, în timp ce romanul revărsase durată; (. . .) Începînd cu secolul al XVIII-lea, numai narațiunea romanească s-a arătat în stare să sugereze durată, așa cum perspectiva a putut sugera profunzimea. Trebuia să facă un efort; însă cinematograful, cu toate eforturile, nu va izbuti. Procedeele sale tradiționale — file smulse din calendar, date legate prin « fondus — enchainés » — rămîn tot atît de elementare ca și vocea din « off » pentru a desvălui sentimente: mijloace de informare, nu de sugestie. (. . .)

De ce oare romanul părea totuși abia zdruncinat?

Schimbarea profundă a unei societăți nu distruge genul literar dominant. La apogeul romanului, teatrele erau tot atît de pline ca astăzi. Claudel îl succeda pe Ibsen. Romanul își hazarda numai prioritatea.

Ceea ce surprinde cel mai mult în ficțiunea sa — ficțiunea scrisă, între ficțiunea orală și audio-vizual — este faptul că ea pare cel mai puțin fictivă. Nu prin realism, ci printr-o captare a omului în confuzia vieții, care ar opune cuvîntului românesc un cuvînt înrudit cu cuvîntul experiență; anti-romanescul său se opune vieții, cu toate că se referă la ea; printr-o relație cu destinul pe care viața n-o cunoaște.

Romanul merge de-a lungul frontierei formelor; e admirat din cauza analogiilor cu ele (compoziție, forță, ordin, stil), dar scapă de ele mai întîi prin fluiditatea sa: ne aflăm mai curînd în fața unui domeniu decît al unui gen. Totuși, acest gen atît de vag devine mijloc de expresie a ceea ce mult timp s-a numit înțelepciune. Judecată a vieții, experiență a vieții, desvăluite printr-o multiplicitate de fațete, evenimente și analize care scapă definiției, dar pe care o sesizăm limpede atunci cînd opunem inteligența lui Stendhal celei a lui Zola. A romancierului; nu a autorului astfel cum ni-l arată corespondența sa, sau suita de aforisme (numeroase la Balzac) scoase din opera sa. Ale lui Stendhal în *Chartreuse*, ale lui Flaubert în *L'Education sentimentale* nu sînt de aceeași natură cu scrisorile și vorbele lor. Anatole France scrie după vizita sa la Flaubert: « Acest om, care a cunoscut secretul cuvîntelor omenеști, nu era inteligent ». Nivelul intelectual al *Educației* domină totuși de departe nivelul volumului *Les Dieux ont soif*. (. . .)

Transformarea Isoldei în Anna Karenina este în mod evident mai profund orientată decît prin perfecționarea tehnicii narative și a iluzionismului. Oricît de tulburătoare ar fi actele sale, Isolda nu intrigă mai mult pe Thomas decît pe Bérourl sau orice autor al unui Tristan; după cum nici *Motanul încălțat* nu mai intrigă pe povestitorli care îi transmit istoria. Dar cînd personajul se emancipează, face din poveste o istorie personală, începe atunci interogarea omului de către romancier; *Motanul încălțat* nu se va putea schimba, dar personajul mitic al Isoldei se personalizează. Insensibil, autorul vrea să înțeleagă această creatură stranie care îi datorează aproape tot (dar nu mitul !) și care, totuși, nu încetează să fugă de el. Arma roman-cierului va părea să fie analiza personajelor sale, deci posedarea lor. Dar analiza cea mai întinsă e însoțită de iraționalul cel mai nesupus, cum ne-o arată Proust și Dostoevski. Romanul de analiză izbutește mai puțin să precizeze cunoașterea

omului cît să aprofundeze misterul său. Nu într-o acumulare de secrete își află artistul demiurgia sa; ci în transformarea globală a destinului îndurat de personaj în destin dominat de romancier. Romanul modern este o luptă între autor și partea din personaj pe care o urmărește mereu în zadar, pentru că această parte reprezintă misterul omului. Anna îi scapă lui Tolstoi, care guvernează totuși ca o simfonie destinul ei fărîmat. Isolda nu-i scapă lui Thomas, lui Bérourl, rivalilor lor, cu toate că o diferențiază: nu pentru că ea li se supune, ci pentru că-i domină.

În opt sau nouă sute de ani, — și chiar în interiorul unui singur sentiment, iubirea, — romancierul, care se mîndrește că « cunoaște oamenii pentru a acționa asupra lor », n-a descoperit ființa umană decît ca enigmă. Dar și o înfruntare fără precedent cu această enigmă.

Balzac a fost pe deplin conștient de acest lucru. Nu fără ușurință. Deoarece nu-și trata deloc eroii după pofta sa; el naviga conform unui curent al imaginarului unde fantasmalele noastre se amestecă cu experiența noastră — și o știa. Însă această autonomie se va da în lături în fața alteia. Lumea *Annei Karenina* nu este pentru cititori ceea ce a fost pentru ea, după cum cea a lui *Madame Bovary* nu este pentru noi ceea ce a fost pentru nefericita Emma. Totuși Tolstoi, Flaubert (și cititorii lor, la a doua lectură) știu cînd Anna și Emma se vor sinucide, în timp ce ele n-o știu. A intrat în joc o putere enigmatică, diferită de imaginație, de brioul narativ, de observație; deosebită chiar și de autonomia personajelor. E puterea de a dialoga cu destinul. Ea va separa romanul de predecesoarele sale. Dumas va avea grijă de soarta mușchetarilor săi cînd vor îmbătrîni, dar publicul nu-l va urma. Lumea se atașase de aventuri și de sentimente. Apare o a treia dimensiune — ca profunzimea, altă dată, în pictură. Omul marilor religii se concepe în maniera sa confuză și puternică, luminat de zei, de Lege, de sensul pe care îl dădea vieții. Cu toate că fiecare paragraf al unui roman afirmă, orice mare roman pune întrebări. (...) Dacă apropiem lumile imaginare ale lui Dostoievski, Dickens și Balzac, interrogația fiecăruia devine particulară și constitutivă: dar din care mare roman este absentă interrogația, începînd cu *Comedia umană*, în ciuda celebrelor făclii ale religiei și monarhiei? Începînd chiar cu strămoșul, *Don Quijote*. Sau poate, socotim drept mare, orice roman care ajunge la interrogație... Comparat cu romanele românești, de la *Le Grand Cyrus* la *Les Trois Mousquetaires*, trecînd prin *La Nouvelle Héloïse*, romanul modern regăsește un accent pierdut odată cu tragedia greacă (...)

Romancierul, în stare în același timp să desvăluie și să-și trădeze personajul, va exercita asupra lui — și asupra cititorului — o acțiune pe care teatrul n-a cunoscut-o. Complicitatea cu viața devine una din formele geniului. Shakespeare a putut arăta destinul în acțiune, dar nu să creeze acel imaginar unde se adaugă dramei, odată cu durata, accentul demiurgic care îl desparte de creștinismul său pe romancierul creștin; care nu aparține lui Hristos, poate că nici autorului, ca și cum ar aparține imaginarului însuși; dimensiunea care face ca epocile de credință adîncă să ignoreze romanul și ca Dostoievski să pară a-și suporta geniul ca pe epilepsia sa: vertiginosul accent al vidului pe care îl sapă absența lui Dumnezeu, acolo unde ar fi trebuit să existe.

Cele două genuri învingătoare sînt cele două genuri ignorate sau disprețuite de antichitate, romanul și eseu; cum ar putea fi îndepărtată legătura dintre eseu și bibliotecă, atunci cînd Montaigne se închide în bibliotecă sa? Romanul nu-și datorează prestigiul unei definiții noi, ci faptului că scapă din ce ce mai mult definițiilor. Literatura se împarte în romane și ne-romane, romanul nefiind ceva mai

precis decît « restul ». Şi cum oare interogaţia sa secretă n-ar căpăta valoare într-o civilizaţie care devine interogativă?

El e pus sub semnul întrebării în acelaşi timp de evoluţia sa, adică de însăşi viaţa (de la Madeleine de Scudéry la Dostoievski . . .) de radiografia pe care i-o fac adaptările, de însăşi existenţa audio-vizualului; şi orice îl pune sub semnul întrebării îl înobilează. Un alt element îl înobilează poate, îl transformă cu siguranţă; abia îl observăm, pentru că transformă toate operele de artă. Romanele au fost adesea opere contemporane (sau aproape) şi provizorii. Un roman bun supravieţuia, fără îndoială; dar fără strălucitoarea posteritate care era legată de teatru, de cei vechi. În 1976 vorbim de Balzac ca despre Corneille, de Stendhal ca despre Racine.

Romanele lui Horace de Saint-Aubin, ca şi ale lui Ducray-Duminil nu aparţin decît Restauraţiei; *Les illusions perdues*, *Le Rouge et le Noir* în mod evident nu. De aceea, orice interogaţie a unei arte a imaginarului întâlneşte într-un mod fugitiv sentimentul religios [. .].

(Fragment din volumul postum apărut în 1977, Ed. Gallimard. *L'Homme précaire et la littérature*. Cap. IX *Professions délirantes* şi Cap. X *Interpellation du roman*)

În româneşte de ION MIHĂILEANU

VIRGINIA WOOLF

Viața și romancierul

Romancierul — și tocmai aceasta îl distinge și îl primejduiește — este cumplit de expus vieții. Ceilalți artiști, măcar într-o măsură, se retrag ; se claustrează săptămîni în șir cu cîteva mere pe o farfurie și cu o cutie de vopsele sau cu un sul de note muzicale și un pian. Din izolarea aceasta ies doar ca să uite sau să se distragă. Romancierul însă nu uită niciodată și este arareori distras. Își umple paharul și își aprinde țigara, se poate presupune că gustă toate plăcerile conversației și ale mesei, dar întotdeauna cu sentimentul că este stimulat și exploatat de obiectul artei sale. Gust, sunet, mișcare, cîteva vorbe aici, un gest dincolo, un bărbat care intră, o femeie care iese, pînă și automobilul care trece pe stradă sau cerșetorul care își tirie pașii pe caldarîm, toate roșurile și albastrurile și luminile, și umbrele scenei îi reclamă atenția și îi trezesc curiozitatea. Romancierul se poate tot atît de puțin sustrage fluxului de impresii, cît e în stare pește în mijlocul oceanului să nu mai lase apa să-i năvălească prin branhii.

Dar dacă sensibilitatea este o condiție a vieții romancierului, este vădit că toți scriitorii ale căror cărți au biruit timpul au știut cum s-o controleze și cum s-o supună țelurilor lor. Și-au isprăvit vinul, au achitat nota și s-au dus, singuri, în camera lor solitară, unde, în trudă și răgazuri, în chinuri (ca Flaubert), în încordare și avînt, în zbucium (ca Dostoievski) ei și-au strunit percepțiile, le-au dat consistență și au făcut din ele substanța artei lor.

Procesul de selecție este atît de drastic încît adesea, în stadiul final, a dispărut orice urmă a scenei reale pe care se întemeiază un capitol anume. Într-adevăr, în camera solitară, a cărei ușă criticii se străduiesc veșnic s-o deschidă, se desfășoară procese dintre cele mai ciudate. Viața este supusă unor nesfîrșite disciplinări și flexiuni. I se pun frîne ; este ucisă. Este amestecată cu cutare lucru, închegată cu altul, așezată în contrast cu un al treilea ; astfel încît după un an, cînd scena noastră de cafea este gata, semnele de suprafață care ne-o aminteau au dispărut. Din caierul de ceață prinde ființă ceva riguros, ceva formidabil și trainic, alcătuit din adînc, substanța care a stîrnit valul nostru de emoție neselectivă.

Dintre aceste două procese, întîiul, acela al receptării de impresii, este fără îndoială cel mai ușor, mai simplu și mai agreabil. Cineva dotat cu un temperament suficient de receptiv și cu un vocabular pe măsura nevoilor sale de expresie este absolut capabil să scrie o carte pornind exclusiv de la această emoție preliminară. Trei sferturi dintre romanele de astăzi sînt preparate din experiențe nesupuse

altei disciplinări decât blindul friu al gramaticii și rigorile ocazionale ale împărțirii în capitole.¹

Romancierul poate (așadar) să șadă undeva, să privească viața și să-și confecționeze cartea din însăși spuma și efervescența emoțiilor sale; ori poate să-și lase acolo paharul, să se retragă în camera sa și să-și supună trofeul acelor misterioase procese prin care viața devine, ca veșmintul chinezesc, în stare să stea singură pe picioare — un soi de miracol impersonal. În amândouă cazurile însă el se află confruntat cu o dificultate care nu-i afectează în aceeași măsură ca pe el pe nici unul dintre ceilalți artiști. Strident, gălăgios, viața nu încetează să susțină că ea este țelul propriu al romanului și că opera unui romancier este cu atât mai bună cu cât el vede și captează mai multă viață. Dar viața uită să spună că ea este, în mare vorbind, impură; și că latura cu care se împăunează ea cel mai mult este adesea pentru romancier cu totul lipsită de valoare. Aparența și mișcarea sînt momelile pe care i le întinde ca să-l ademenească spre ea, sugerînd că acestea i-ar constitui esența și că doar captînd-o romancierul și-ar atinge țelul. Amăgit, el se năpustește febril pe urmele ei, caută să afle exact ce anume foxtrot se cîntă la Ambasadă, ce fustă se poartă în Bond Street, se dă de ceasul morții să se inițieze în ultimele capricii ale aoului local și imită la perfecție cele mai recente apucături ale vorbirii cotidiene. Suprema lui teroare este de a nu rămîne în urma vremii, grija lui principală este ca lucrul descris să fie atunci ieșit din găoace, încă numai puf.

Acest tip de roman reclamă o mare îndemînare și agerime și satisface o dorință reală. Să cunoști aspectul exterior al epocii tale, îmbrăcămîntea și dansurile ei, expresiile ei favorite prezintă un interes sau chiar o valoare pe care aventurile spirituale ale unui preot sau nobilele aspirații ale unei învățătoare luminate, oricît de solemne ar fi ele, nu le au. Pe de altă parte, a da iluzia realității atunci cînd obiectul descrierii tale este dansul aglomerat al vieții moderne cere o pricepere literară superioară a celeia de a scrie un eseu serios asupra poeziei lui John Donne sau asupra romanelor lui M. Proust. Cînd reușește, romancierul care i se înfeudează vieții și își înfiripă cartea din spuma clipei, face un lucru dificil, un lucru agreabil, ceva care, dacă ești înclinat spre asta, poate chiar instrui. Dar opera lui trece odată cu anul 1921, odată cu foxtroturile și, după trei ani, arată la fel de demodat și de plicticos ca orice modă care și-a împlinit menirea și s-a dus.

Dar și a te retrage, din teamă de viață, în biroul tău este deopotrivă de fatal. E adevărat că acolo pot fi manufacturate în tihnă imitații plauzibile după, să zicem, Addison, dar ele sînt fărîmicioase și insipide ca ghipsul. Ca să supraviețuiască, fiecare propoziție trebuie să aibă drept inimă o mică scînteie de foc pe care, oricît de primejdios ar fi, romancierul trebuie s-o smulgă cu mîinile lui din văpaie.

Așadar condiția lui e precară: trebuie să se expună vieții; trebuie să-și asume riscul de a se vedea rătăcit și păcălit de vedenia ei; trebuie să-l smulgă comoara și să se lepede de tot ce în ea este rebut. Dar la un moment dat el trebuie să-și părăsească semenii și să se retragă, singur, în camera aceea misterioasă unde, în urma unor procese care îl scapă criticului, deși exercită asupra lui o fascinație atât de adîncă, trupul lui capătă densitatea și forma eternității.

Collected Essays II, London, The Hogarth Press, 1965,
p. 131—136

În românește de PETRU CREȚIA

¹ Urmează cîteva considerații asupra unui roman al doamnei Gertrude Stein, *A Deputy Was King* (1926) pe care Virginia Woolf îl invocă drept exemplu de roman construit exclusiv pe fluxul primer de impresii și « urmînd metodele vieții », aparența și tranzența ei, culoarea și înconștențele ei evocate cu un realism minuțios, cumulativ și inconsistent, în timp ce « sarcina scriitorului este de a alege, din douăzeci, un lucru care să le reprezinte pe toate celelalte: o sarcină primejdioasă și dificilă; dar numai așa cititorului, despovărat de proliferarea difuză a vieții, i se poate grava în minte aspectul determinat pe care scriitorul vrea să i-l înfățișeze ».

THOMAS MANN

Arta romanului

(...) Permiteți-mi declarația personală și neacademică că dragostea și interesul meu se îndreaptă către specia artistică în cauză, către *geniul epicii* însuși, și treceți-mi cu vederea faptul că această cuvîntare despre «arta romanului» a ajuns să fie un panegiric al spiritului epic. Este un spirit colosal și majestuos, expansiv, vital, întins precum marea cu talazurile ei rostogolindu-se monoton, deopotrivă măreț și precis, cîntător și chibzuit cu înțelepciune; el nu urmărește secvența, episodul, ci caută întregul, lumea cu nenumăratele ei episoade și detalii, care îl predispun la visare, de parcă ele i-ar sta înaintea de toate în atenție. Căci spiritul acesta nu cunoaște graba, are timpul nemărginit la dispoziție, este spiritul răbdării, fidelității, perseverenței, al domolului care devine prin iubire plin de delicii, este spiritul plictisului fermecător. Să începă nu știe altminteri decît prin începutul tuturor lucrurilor, iar de sfîrșit nu-i place cituși de puțin, — despre el spunea poetul: «Tu nu știi să sfîrșești, de aceea ești uriaș». Dar urieșenia lui este blîndă, liniștită, senină, înțeleaptă, — «obiectivă». Ea se distanțează de lucruri, se află la distanță de ele prin însăși natura ei, plutește deasupra lor, zîmbindu-le îngăduitoare, în aceeași măsură în care îl prinde pe ascultător ori pe cititor, în mrejele ei. Arta epicii este artă «apolinică», după cum sună termenul estetic; căci Apollo, cel care nîmerește la distanță, este zeul depărtării, zeul distanței, obiectivității, zeul ironiei. Obiectivitate înseamnă ironie, și spiritul epic este spiritul ironiei.

Aici vă veți mira și veți întreba: cum, obiectivitate și ironie, ce are una cu alta de a face? Nu este oare ironia opusul obiectivității? Nu este ea o atitudine profund subiectivă, ingredient al liberalismului romantic, care se opune seninătății și obiectivității clasice? — Acest lucru este adevărat. Dar eu folosesc cuvîntul aici într-un sens mai larg, mai cuprinzător, decît i-l atribuie subiectivismul romantic. Este un sens atît de cuprinzător, încît devine aproape teribil: sensul *artei* însăși, o afirmare absolută, care este în același timp și o negare totală; o privire limpede și senină care îmbrățișează întregul, adică chiar privirea artei, altfel spus o privire a libertății și seninătății supreme și a unei obiectivități neturburate de moralism. A fost privirea lui Goethe, care era în atît de mare măsură artist, încît spunea despre ironie acele cuvinte de neuitat: «este grăunțele de sare, care doar el face ca bucatele să fie comestibile». Nu întîmplător a fost toată viața un admirator înfocat al lui Shakespeare; căci în universul dramatic al lui Shakespeare întîlnim pretutindeni această ironie cosmică a artei, care a făcut



ROMANE VIRTUALE

Albumul de instantanee desfășurat în serialul acestor planșe — aparent fără legătură cu ideea romanescă — are totuși valoarea și rostul unui dublu rapel de memorie, pe cât de neașteptat, pe atât de pragmatic și ferm. Palidele chipuri de personaje, surprinse pe viu de ochiul artistului amator de acum trei generații, ni se dezvăluie veridic ca purtătoare de mărturie ce vin să reînvie nu numai epoca, ci și — odată cu ea — un întreg fundal psihologic, acel substrat uman și real anume, din care, la momentul mării răscruci dintre veacul trecut și cel prezent, s-a hrănit trunchiul mereu verde al romanului, și din care dialectic se desprinde și, prin opoziție, descinde, tradiția modernă a genului.

Contemplând o clipă aceste fizionomii — atuncea tinere, astăzi vetuste — fixate pentru posteritate de retina aparatului, cu fundalul lor desuet, privitorul va sesiza că, în reversul umbrelor, în negativul acestor lumini, stau învăluite, pentru ochiul imaginației, ca mute potențialități, tot atâtea personaje de roman; după cum, din aerul și atmosfera gesturilor lor, adie cu discreție puterea de incantație a realului însuși — astăzi defunct — din care s-a plămădit, cu toate acestea, un tip anume de contact livresc cu existența și viața. « Fiecare dintre noi — spunea Alfred de Musset — poartă în sine o lume ignorată, care se naște și moare în tăcere ». Dar romancierul va recupera întotdeauna o parte din aceasta. Fragmente din fiorul vieții, licăriri și scintile de ursită, fire de predestinație individuală, par a fi fost recuperate și aici de peliculă, spre a servi drept un prilej de meditație, tocmai cu privire la înfrângerea — prin artă — a barierelor tăcerii și morții: prin arta romanului modern — împreună cu contemporana și rivala sa fotografie.

La Heleşteni: prezența timpului pierdut

Istoria fotografiei-artă nu este bine cunoscută, atît din cauza neîncrederii în valoarea concepției celor ce au fost numiți « marii » fotografiei, cît și din faptul că numărul înfinit al practicanților dizolvă aproape orice intenție de a selecta valori sau de a găsi o orientare. Fotografia a fost și o afacere industrială atît de mare încît una din marile calități de bază ale ei — aceea de a fi o artă care ar permite minime acțiuni manuale și o extrem de rapidă materializare (întreprinderea Kodak, spre 1900, își face reclamă « you push the button, we do the rest ») — este subminată de o falsă didactică, autoritară comercial, adresată tocmai amatorilor, celor care n-ar trebui să fie cu nimic îngrădiți.

Opera lui George Gailav (1882—1920), neatinsă de nici o exigență « profesională », este abia acum la prima publicare, în urma descoperirii făcute de artistul fotograf Andrei Gheorghiu în 1975, în documentele descendenților familiei Gailav. Nu cunosc în istoria fotografiei pînă în 1918 un artist care să fi folosit atît de complet resursele instantaneului. El avea două aparate, unul cu formatul 9×12 cm (pe sticlă) și celălalt 7×11 (rollfilm), care erau denumite atunci « pocketcamera » pentru că puteau fi mînuite mai rapid, fără trepied. Ori, ceea ce se făcea ca « instantaneu » la 1900 (Stieglitz, Démachy) este peisajul care imită pictura impresionistă, adică aburi, trăsuri, cai la curse, pe cînd ceea ce fotografiază tînărul moldovean poate fi apropiat de crochiurile cu caracter intim ale lui Lautrec, Vallotton sau Bonnard.

Nu e preocupat nici de păstrarea lucrărilor, nici de expunerea lor în public, nu face decît mici albume de copii în contact, după negative. Atunci nu ne rămîne să înțelegem decît că e interesat să facă « mașina » să meargă, s-o facă să producă conform cu promisiunile furnizorilor, să se bucure de excelența posibilitate de a turna verva sa într-o formă atît de fidelă.

Fotografiază la curse de cai la Băneasa, într-o excursie la Constantinopol, dar mai ales acasă, la













Heleşteni, în lunca Siretului, într-un cadru în care stăruie atmosfera provocată de o arhitectură şi un peisaj create într-un stil al unui secol anterior, de tatăl său, senatorul Ariton Goilav. Un cadru faţă de care fotografia aduce o distanţare, surprinzând prezenţa oamenilor, dispoziţia lor de spirit întâmplătoare, pe când desenul sau pictura (mai potrivite cadrului) ar fi desprins gesturile alegorice, eternitatea arhitectonică a corpului omenesc. Ne distanţăm şi de impresia pe care o avem de la lumea vecinului şi prietenului Goilavilor, de la Mirceşti, Vasile Alecsandri. Garabet Ibrăileanu vorbind în « Amintiri din adolescenţă şi copilărie » despre vara (1886, căci era în clasa a III-a) în care a fost la Heleşteni, califică această cvasi-alienare în care ne aflăm când privim imaginile trecutului — până când ele devin de nerecunoscut; nu mai e o epocă, ci o « altă lume », ca de basm :

« Dar ce frumos era acolo ! O casă ca un palat, înconjurată de grădini, de florării, — cu un iaz colosal în mijlocul grădinilor, cu un pod frumos peste iaz, cu bănci şi chioşcuri prin grădini. La masă ne chema cu un clopot. Uneori la masă erau câte 40 de musafiri. Şi azi parcă-mi aduc aminte de lucruri de pe altă lume. De-atunci n-am mai văzut aşa viaţă bogată, lipsită de griji, frumoasă şi plină. » (în « Adevărul literar şi artistic », 5 dec. 1937).

Se făcea muzică seară de seară, într-un salon comparabil celor de secolul XVIII din Austria; nu exista trio sau cvartet să nu iasă impecabil. George cânta la violoncel, iar personajul principal al fotografiilor publicate acum, Vala Prunkul, scria piese de teatru, picta şi cânta la pian.

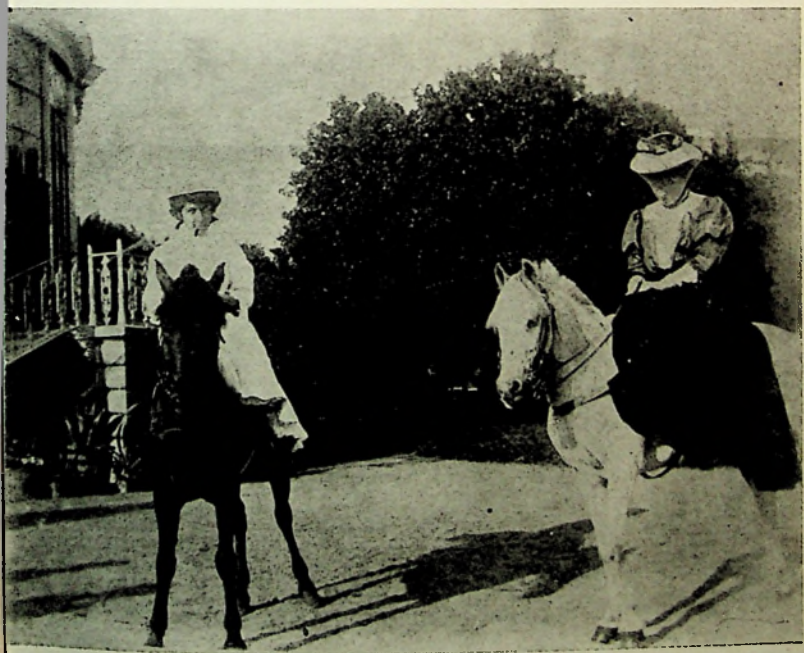
Din atîta dragoste pentru familie trece (prin glume) limitele convenţiilor, ale austerităţii; din contra, în fiecare zi pare obligatoriu să se inventeze altceva. Familia s-a obişnuit cu ideile fotografului ei, i s-a deschis cu sinceritate. Unde nu se putea sufla nici pîs, copiii acum scot limba, dau cu tifla, fraţii duelează, surorile se plimbă călare. Sînt incitaţi să declanşeze şi ei, într-un joc în cerc : când prin imagine, când prin proiecţia ei.

E în splendoare grădina ? au crescut agavele cît un om ? au ieşit ţărani la bătutul inului ? sînt imagini cu care se concepe o cronică.



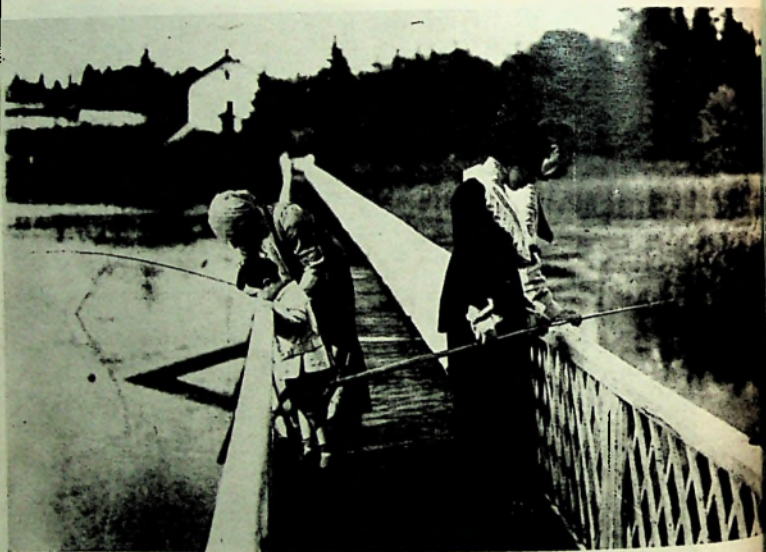










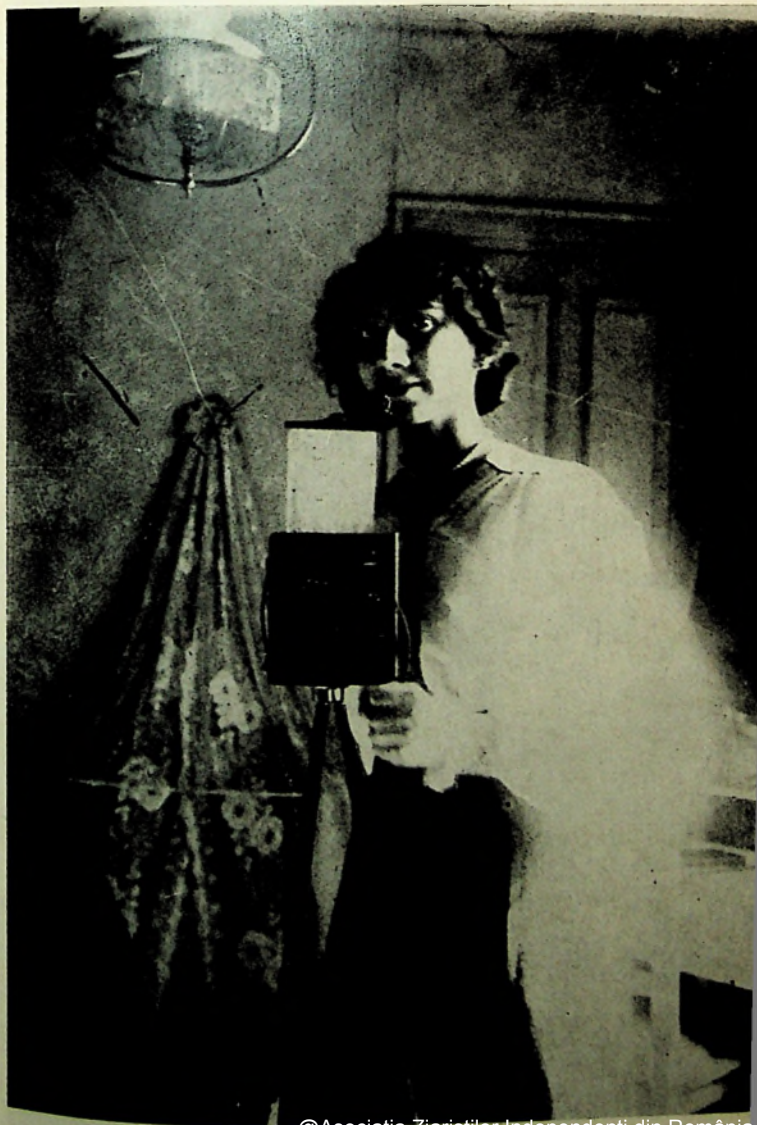


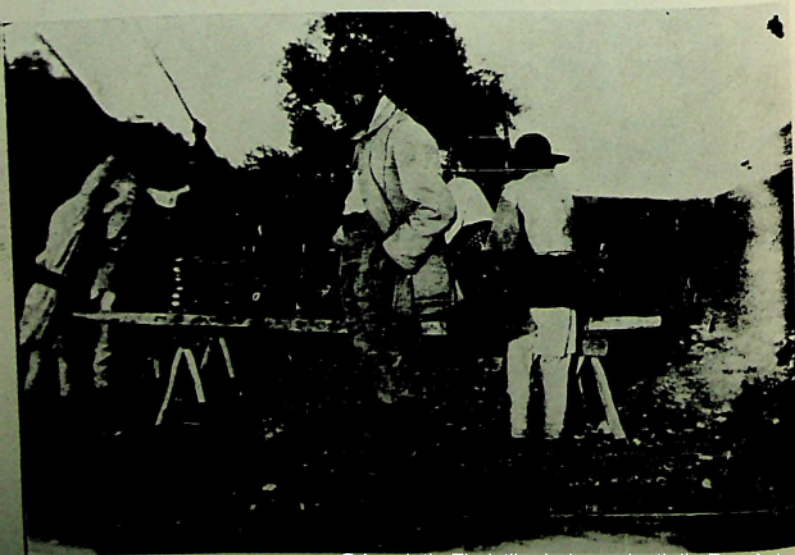
















ca lui Tolstoi, preocupat de a fi un bun moralist, opera dramaturgului să îi apară reprobabilă. Despre ce vorbesc, cînd vorbesc despre obiectivismul ironic al epicii? Nu trebuie să înțelegem prin ea răceală și lipsă de dragoste, batjocură și sarcasm. Ironia epică este mai curînd o ironie a inimii, o ironie drăgăstoasă; ea este uriașul plin de gingășie pentru tot ce e mărunț. (. . .)

Și Lev Tolstoi a fost un romancier modern — poate că cel mai mare dintre toți. El este unul din acele cazuri, care ne ispitesc să inversăm raportul dintre roman și epopee, susținut de estetica didacticistă, și să considerăm romanul nu ca o formă degenerată a epopeii, ci să vedem în epopee o primă formă primitivă a romanului.

Acest tip de considerație istorică mi se pare întrutotul posibilă; căci fenomenul destrămării și decăderii, al așa-numitei degenerări, constituie o problemă într-una specială — este, pentru a vorbi în general, o problemă complicată, o problemă a unei biologii spirituale, care nu se acoperă pur și simplu cu cea naturală. În acest domeniu al ei, cuvinte ca destrămare și decădere pot să nu însemne nimic sau pot să însemne chiar contrariul a ceea ce ar putea semnifica în biologia naturii: desemnînd o treaptă mai tîrzie, ele desemnează în același timp și una mai înaltă, mai evoluată; « decădere » poate să însemne rafinare, adîncire, înnobilare; nu trebuie neapărat să aibă vreo legătură cu moarte sau sfîrșit, ci — dimpotrivă — poate să însemne creștere, înălțare, desăvîrșire a vieții.

Este posibil, și, poate, necesar să considerăm astfel raportul dintre roman și epopee. De-o parte lumea modernă, de cealaltă lumea arhaică. Epopeea în versuri are un tipar arhaic — după cum versul însuși poartă în el arhaicul și este de fapt încă parte componentă a unei percepții magice a universului. Epopeile timpurilor străvechi n-au fost nici citite și nici povestite; erau cu siguranță o îngîinare cîntată, acompaniată de strunele vreunui instrument; numele de « cîntăreț », de « bard », care i-a rămas poetului în limba arhaizantă, a fost mult timp, pînă în evul mediu, pînă la întrecerile trubadurilor, înțeles ca atare, în sensul literal. Mai cu seamă epopeea era cîntecul vestitor și tatăl Homer, cîntărețul orb — ceea ce nu a împiedicat « cînturile » *Iliadei* și *Odiseii*, după cum le cunoaștem astăzi, precum și *Edda* sau *Nibelungii* să fie redactări literare tîrzii ale rapsodiilor originare.

Ar fi o afirmație îndrăznească aceea că trecerea la romanul în proză a însemnat o înălțare, o rafinare a trăirii în narațiune. La început romanul n-a fost cu adevărat altceva decît o degenerare încălțată și arbitrar — aventurieră a epicii. Dar purta în sine posibilități a căror realizare pe parcursul lungii sale evoluții de la fabulele monstruoase tîrzii grecești și indiene, și pînă la *Éducation sentimentale* și *Afini-tățile electiv* ne îndreptătesc să vedem în epopee o primă formă arhaică a romanului.

Dar principiul în virtutea căruia romanul a putut pași pe acest drum de însemnătate pentru om, este cel al interiorizării. Filozoful german Arthur Schopenhauer, care se afla în raporturi mai intime cu arta decît le stă îndeobște gînditorilor în fire, a exprimat această idee în modul cel mai pregnant cu putință: « Un roman va fi de extracție cu atît mai înaltă și nobilă, cu cît va înfățișa mai multă viață interioară și mai puțină viață exterioară; și acest raport va avea valabilitate, ca semn caracteristic, pentru toate tipurile de roman, de la *Tristram Shandy* și pînă la cel mai grosolan și mai senzațional roman cavaleresc ». (. . .)

Atunci cînd romanul în proză s-a detașat de epopee, narațiunea a pășit pe drumul interiorizării și rafinării, drum lung, care la începuturi nu te lăsa să-î ghicești cursul ulterior. Voi alege un exemplu național pentru a explica acest lucru: Ce altceva este romanul german de formare, educație și evoluție (« deutscher Bildungs —, Erziehungs — und Entwicklungsroman ») sau *Wilhelm Meister* al lui

Goethe, dacă nu interiorizarea și sublimarea romanului de aventuri? În ce măsură uriașă această interiorizare înseamnă aruncarea unei lumini magice asupra lucrurilor modeste și mărunte, o *îmburghezire* a poeziei, reiese cu deosebită și instructivă claritate dintr-o critică, pe care romanticul Novalis, un serafim al poeziei, i-o face lui Wilhelm Meister, critică pe cât de răutăcioasă pe atât de exactă. (...)

Dar însăși îmburghezirea romanului, pe care o înregistrăm și din critica lui Novalis, democratismul său înăscut, care îl deosebește din punct de vedere al istoriei formelor și spiritului de feudalismul epopeii, îl face să fie forma artistică dominantă a epocii noastre, recipientul potrivit pentru simțirea modernă. Înflorirea nemaipomenită a romanului în Europa secolului XIX, în Anglia, Franța, Rusia, Scandinavia — această înflorire nu e întâmplătoare; ea trebuie pusă în legătură cu democratizarea în paș cu timpul a romanului, cu înclinația sa firească de a sluji ca expresie a vieții moderne, cu pasiunea sa socială și psihologică, care îl face să devină forma artistică reprezentativă a epocii, iar romancierului, fie el și de mărire mijlocie, îi conferă statutul de artist al cuvîntului *par excellence*. Această concepție potrivită căreia romancierul reprezintă tipul cel mai modern al artistului în general o găsim și în multe locuri în critica culturii la Nietzsche; romancierul modern, cu curiozitatea lui socială și psihologică și cu nervozitatea lui, amestecul constituțional dintre sentiment și sensibilitate, predispoziția creatoare și critică, acest atât de diferențiat instrument de receptare și comunicare a celor mai rafinate senzații și rezultate ultime, joacă un rol de prim rang la Nietzsche, care el însuși a fost un amestec hibrid de artist și gânditor, în felul său chiar un « romancier » care a apropiat arta de știință, ștergînd granițele dintre ele într-o măsură mai mare decît oricare altul înaintea lui.

Și ajunși în acest punct, trebuie să ne amintim, în legătură cu romanul și cu poziția sa dominantă ca formă artistică în timpul nostru, de însemnătatea ce îi revine elementului critic în opera literară contemporană. Și iarăși îmi amintesc de cuvintele filozofului rus Dimitrie Merejkovski, care, referindu-se la Pușkin și Gogol, a vorbit despre înlocuirea poeziei pure prin critică: « trecerea de la creația neconștientizată la *conștiința creatoare* ». Este vorba despre aceeași opoziție pe care Schiller a redus-o în celebrul său eseu la formula « naiv » și « sentimental ». Ceea ce Merejkovski denumeste la Gogol « critica » sau « conștiința creatoare » și ceea ce îi apare în raport cu « creația neconștientizată » ca element mai modern, element al viitorului, este tocmai ceea ce Schiller înțelege prin distincția dintre « sentimental » și « naiv », declarînd și el că sentimentalul, creativitatea conștiinței și a criticii reprezintă o treaptă de dezvoltare mai nouă, mai modernă.

Această distincție se încadrează perfect în tematica noastră, cu privire la caracteristicile romanului. Romanul ca operă de artă modernă reprezintă etapa « criticii » după cea a « poeziei ». Raportarea sa la epopee înseamnă raportarea « conștiinței creatoare » la « creația neconștientizată ». Și trebuie adăugat că romanul, produs democratic al conștiinței creatoare, nu pierde cu nimic din *monumentalitatea epopeii*.

Din *Rede vor den Studenten in Princeton*—1939. Tradus după *Gesammelte Werke, Aufbau-Verlag Berlin*, 1956, Bd. 11, S. 461—469)

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

HEIMITO VON DODERER

Bazele și funcția romanului

(...) Dacă ar fi să spun câte ceva despre tehnica romanului atunci în primul rând ar trebui să arăt că abia acum ea este în măsură s-o ajungă întrucîtva din urmă pe sora ei epică din muzică, anume marea simfonie.

Aceasta înseamnă înainte de toate prioritatea formei asupra conținutului: abia prin aceasta romanul devine cu adevărat operă de artă.

Acest lucru presupune practic existența unei imagini totale și dinamice a întregii opere — cu alte cuvinte o perspectivă clară asupra configurației povestirii cu toate accelerările, acumulările și descărcările ei — mult înainte de a fi stabilit conținutul ei; această configurație apare uneori din niște germei rudimentari, alteori chiar înaintea acestora. Am avut o astfel de experiență la conceperea unei povestiri (*Trimbițele Ierihonului*) în 1951, despre care aveam doar o imagine dinamică, limpede și detaliată, suficientă pentru a trasa contururile ei pe o planșă.

Această imagine se raporta la viață precum un vas gol pe care îl apeși sub oglinda apei: conținutul umplea instantaneu forma. De conținut nu poți duce lipsă în clipa în care ai atins un anumit grad de deschidere. (...)

O « criză a romanului » — această expresie este din ce în ce mai des întîlnită — ar exista astăzi, chiar dacă romanul n-ar exista. Ea este o criză a realității noastre în general; și prin aceasta conceptul de universalitate a ajuns îndoielnic, a trecut printr-un proces de ardere și descompunere, și-a pierdut deci contururile. De acest concept însă depinde astăzi specia romanului care, fără acea deschidere spre universal, s-ar degrada imediat ajungînd un divertisment specializat. În caz contrar însă — anume dacă ar izbuti constituirea unei noi universalități — specia romanului ar ocupa locul de frunte în arta timpului nostru, fiind modalitatea specifică a unei opere de artă totale în planul profanului. Totodată romanul s-ar opune în mod practic scîndării în specialități și domenii din ce în ce mai particulare, al căror caracter riguros științific este de-a dreptul ridicol și care funcționează în paralel precum monedele leibniziene, însă fără o armonie prestabilită. (...)

Nu am vrut prin aceasta să stabilim caracteristicile reale ale opoziției dintre romanul cu deschidere spre universal și divertisment. Căci ploala torențială de asocieri la James Joyce, narațiunea firavă și sufocată de eselism la Musil, în sfîrșit,

dinamica colosală a plictisului la Marcel Proust: toate trei reprezintă forme târzii, consecințe, la care romanul secolului XIX — căruia cei trei autori îi mai aparțin — trebuia să ajungă. Credința absolută în fapte a acelei epoci a pozitivismului trebuia — în clipa în care ajunsese să fie pusă sub semnul îndoielii — să-l determine pe Joyce să pescuiască în propria fîntînă, indiferent de rezultate, iar pe Musil să treacă la un tip de gîndire care nu țese, ci destramă (*zerdenken*: expresie care îi aparține psihologului Hermann Swoboda) concretul discutabil al lumii înconjurătoare.

Astăzi ne aflăm în fața unei cu totul alte situații. Un instinct profund l-a avertizat pe scriitor mai de mult, că nu tuturor fenomenelor lumii noastre exterioare și interioare le corespunde același grad de realitate și că o acoperire perfectă dintre lăuntric și exterior nu se realizează în toate cazurile. Fluctuațiile sentimentului subiectiv al realității, pe care le-am trăit cu atenție sporită, ne-au făcut să recunoaștem că ele nu constituie un rău pur personal; lumea concretă ce ne înconjoară a fost pusă într-o lumină nereală, care a devenit la sfîrșit, în cadrul statului totalitar, acea lumină puternică și crudă de magneziu, care despoaie obiectul de orice aureolă. În acest fel totul devenea de fapt invizibil, căci lucrurile pot fi văzute în mod real datorită acelei calități doar în mică măsură optică: aureola, care se află în jurul lor. În statul totalitar și atmosfera sa de viață s-a constituit o a doua realitate, o realitate a exteriorului pur, diminuată, care existase pînă atunci doar în mod difuz.

Nu poate să ne mire că scriitorul narativ se arată deosebit de sensibil față de asemenea stări de fapt latente. Categoria transcendentă, în cadrul căreia lucrează, este cea empirică, iar natura lui intimă nu-i permite să se îndoiască de însemnătatea faptelor exterioare, adică de transpunerea lor în fapte interioare și invers: creația, gîndirea lui abstractă, în ultimă instanță, pornește de la însuși acest principiu al corespondenței dintre interior și exterior. Cu alte cuvinte: *el este în cea mai mică măsură idealist*, și atît parabola peșterii la Platon, cît și lucrul în sine al lui Kant nu-i sînt de nici un folos. El a îmbrățișat de la bun început ideea perceptibilității creației din ceea ce ne oferă ea într-un flux variabil și consideră că lucrurile, așa cum ni se înfățișează ele sub forma lor concretă, sînt întru totul ele înșile, ba, mai mult, că ele sîntem chiar noi înșine. Romancierul ar putea fi socotit individul a cărui trăsătură definitorie este oglindirea îndepărtată a unei *analogia entis*, desigur în sensul deformat și figurat al noțiunii: de conexiune strînsă dintre interior și exterior. Aproape am putea spune că romancierul este un tomist înnăscut.

Oare nu trebuie el, atunci cînd realitatea prezintă goluri și bule, să intervină pentru a fixa granița ei șerpuită în punctele unde apar protuberanțe ori cavități? Dar tocmai această stare de lucruri, dintre toate cea mai îngrozitoare, care subminează terenul solid al faptelor și atacă noțiunile, îl determină să încerce a descoperi sub nisipul și milul depozitat vechile căi de comunicație ale unei noi universalități, fie și *per exclusionem* prin stabilirea, în linii mari, a ceea ce *nu* trebuie să stîl astăzi, pentru a putea fi universal. Ce greutate a lăsat Goethe pe umerii noștri! O lumină slabă care, din negura vremurilor, răzbate pînă la noi din camera de studiu a doctorului Faust: dar universalitatea acelor patru facultăți apare doar ca un plăcut joc de puzzle. Cunoscut un autor, care lucrează de șaisprezece ani la un voluminos dicționar; acesta ar trebui să cuprindă și să definească noțiunile unei universalități improvizate în maniera unui refugiu, totul stînd sub următorul motto: universalitatea este locul geometric al lucrurilor care mai pot fi astăzi concepute și exprimate cu un minim grad de acoperire dintre interior și exterior.

Ce îi dă însă dreptul romancierului să încerce a-și apropria moștenirea lui Goethe? Nimic altceva decât specificitatea materialului său, a limbii. În acest punct se deschide abisul dintre arta cuvîntului și toate celelalte arte.

Cînd un critic al așa-numitelor arte plastice vrea să-și exprime părerea în legătură cu o expoziție de pictură, va recurge la limbă, căci nu poate să picteze un tablou despre expoziția văzută. La fel stau lucrurile și în cazul criticului muzical, care nu va putea scrie un cvartet de coarde despre o nouă simfonie, ci un articol. În ambele cazuri travaliul critic, care descompune, analizează, se găsește într-un alt material decât cel al operei de artă. Cînd însă criticul se află în fața unei opere literare, fie ea roman sau poezie, munca sa se găsește în același material cu opera pe care încearcă s-o interpreteze.

Aceasta înseamnă însă că limba are o dublă aplicabilitate. Pe de o parte poate fi întrebuințată ca material al creației, precum culoarea, sunetul ori piatra. Dar la fel de mare îi este puterea atunci cînd nu crează, ci descompune, activează analitic, cînd nu este reprezentat ceva, cu ajutorul limbii, ci se vorbește ori se scrie despre ceva. Abia ambele posibilități de folosire laolaltă caracterizează scriitorul și în mod special pe romancier. Precum două pistoane perfect sincronizate într-o mișcare neobosită, cînd sus, cînd jos, ne apar cele două posibilități ale limbii; ba se poate chiar observa că mișcarea uneia o antrenează pe cealaltă. (...)

Există aici posibilitatea de a lua în stăpînire flece lucru, ceea ce permite fructificarea moștenirii lui Goethe. Dar deschiderea spre universal presupune și opera de artă totală: arhitectura compoziției, muzicalitatea cadenței literare — fraza în sens simfonic — și strălucirea imaginilor. Științele, de asemenea, îl slujesc pe romancier: pînă-ntr-acolo trebuie să urmeze arogarea principiului euristici, pentru a putea să-și justifice categoria. (...)

Dar n-am spus oare mai înainte că universalitatea nu mai poate exista decât în cel mai bun caz, ca refugiu? Dar tocmai prin această funcția actuală a romanului poate fi definită într-o măsură oarecare. Și geometrii care măsoară ținuturi sălbătice trălesc citeodată în corturi. A nu avea însă un cămin pare, într-un fel, a corespunde condiției de scriitor. Pornim deci de la un cort și nu sîntem de loc de părere că firul narativ al unui roman este astăzi depășit și că după Robert Musil nu mai este în această privință nimic de făcut, trebuind să pui oala la fiert numai cu apă. Sarcina pe care o are astăzi romanul constă, dimpotrivă, în recucerirea lumii exterioare: iar în aceasta, după cum se știe, se acționează înainte de toate, în orice sens. Căci creația este pînă la urmă concretă, nu se poate face nimic împotriva acestui lucru, ci trebuie să nu uităm asta. Romanul utopic sau transreal, după cum îl produc mereu germanii, nu poate să îndeplinească funcția indicată. La fel de puțin ca și acele romane reportericești, adevărate ziare între coperti de carte.

Căci ficțiunea, invenția, își arată abia acum înalta ei valoare euristici, adevăratul ei loc spiritual: cel al unui punct arhimedic. Ficțiunea îl situează pe autor, fie și pentru o clipă, în afara unor împrejurări date aici, acum și în acest fel. Ea îi acordă acea libertate, acel spațiu minim, de care are nevoie și arcașul pentru a-și încorda arcul. Astfel săgeata nîmerește ținta în mijlocul faptelor. Ficțiunea nu are însemnătate în sine: ea este acel veșmînt imaginar pe care dacă-l îmbraci, mîinile ies din mînele adevărate.

Recucerirea unei lumi exterioare care, pe porțuni întinse, a pălit sub vălul unel a doua realități este deci funcția actuală a romanului și ea se află în mîna scriitorului, poate pentru că la el această incursiune militară izvorăște dintr-o ireprimabilă dorință sinceră. Spiritul său empiric vede în fapte o autoritate ultimă — *facta loquuntur* — și nu poate să renunțe la cele exterioare și la competența lor,

după cum nu poate să renunțe la ce are el lăuntric, a a sa mecanică a spiritului corespondind cu acele fapte; altfel spus: el știe că acțiunile unui roman sau, mai bine, că romanele cu acțiune bogată — astfel este denumită în jargonul lui acoperirea și corespondența dintre interior și exterior — sînt posibile, universale și reprezentative, de îndată ce golurile care se ivesc mereu în cea de-a doua realitate sînt, ca să spunem așa, încercuite și asediate de prima realitate; ele pot fi deci supuse descrierii, stăpînite prin mijloacele artei și exprimate. Astfel devin fenomene între alte fenomene, ceea ce înseamnă că ele cunosc o realizare, devin reale întrepătrunzîndu-se cu realitatea. Dacă însă cea de-a doua realitate se învecinează doar cu noi, dacă această realitate secundă se constituie într-un imperiu și devine unitate de măsură în cadrul imanenței ei, atunci cauza scriitorului este disperată. Ceea ce el nu mai poate cuprinde, obiectul pe care nu-l mai poate percepe întrutotul cu ajutorul organelor lui empirice: acest fapt îl anulează. Sarcina lui constă în realizarea fie și a irealului, care prin scriitor ajunge să fie fapt trăit ce poate fi reprezentat. Acolo unde acțiunea romanului nu mai este posibilă, începe imperiul de umbre și cenușă al subconcretului, al pseudoconcretului necopt.

Niciodată însă nu va abandona un autor atît de înrobit, datat realității, o astfel de bătălie: nu-și va căuta salvarea în transreal, nici în romantism ori ideologie. Nu este aici vorba numai de moștenirea lui Goethe, ci și de a străbunilor, a căror născocire și relicvă supraviețuitoare este scriitorul însuși, chiar dacă aceia nici n-au bănuît ce fel de stranie luptă de graniță va purta urmașul lor, desfășurată în fond însă la același limes.

Cuvîntare rostită la Société des Études Germaniques,
Paris, 22 martie 1958, din: Heimito von Doderer
Grundlagen und Funktion des Romans, Glock und Lutz
Verlag Nürnberg, 1959 S. 33—42.

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

ALBERT CAMUS

Esența romanului: recuperarea unității

Iată deci o lume imaginară, dar creată prin corectarea acesteia, o lume unde durerea poate, dacă vrea, să dăinuie pînă la moarte, unde pasiunile nu sînt niciodată abătute din drumul lor, unde fapăturile, pradă unei idei fixe, sînt totdeauna prezente unele pentru celelalte. Omul își dă în sfîrșit, aici, lui însuși, forma și limita liniștitoare pe care le urmărește zadarnic în existența sa. Romanul făurește destine pe măsură. Astfel, el înfruntă creația și învinge, provizoriu, moartea. O analiză amănunțită a unor romane dintre cele mai celebre ar arăta, din perspective de fiecare dată diferite, că esența romanului constă în această corectare perpetuă, mereu îndreptată în același sens, pe care artistul o efectuează asupra experienței sale. Departate de a fi morală sau pur formală, această corectare vizează în primul rînd unitatea și traduce prin aceasta o necesitate metafizică. Romanul, la acest nivel, este mai întîi un exercițiu al inteligenței, în serviciul unei sensibilități nostalgice sau revoltate. Am putea studia această căutare a unității în romanul francez de analiză și la Melville, Balzac, Dostoievski sau Tolstoi. Dar o rapidă confruntare între două tentative ce se situează la extremitățile opuse ale lumii romanești, creația proustiană și romanul american din ultimii ani, ne va oferi suficiente argumente.

Romanul american (e vorba, firește, de romanul «dur», cel din anii 30 și 40, și nu de admirabila înflorire a romanului american din secolul al XIX-lea) vrea să-și găsească unitatea reducînd omul fie la trăirea elementară, fie la reacțiile exterioare și la comportament. El nu alege, ca romanele noastre clasice, un sentiment sau o pasiune a căror imagine privilegiată să ne-o înfățișeze. Refuză analiza, căutarea unui resort psihologic fundamental ce ar explica și ar rezuma comportamentul unui personaj. Iată de ce unitatea acestui roman nu-i dăcît o unitate de ecleraț. Tehnica sa constă în a descrie oamenii din exterior, gesturile lor cele mai indiferente, în a reproduce fără comentarii discursurile, pînă și în părțile ce se repetă (chiar și la Faulkner, mare scriitor al acestei generații, monologul interior nu reproduce decît scoarța gîndirii), în a proceda, în sfîrșit, ca și cum oamenii, s-ar defini în întregime prin automatismele lor cotidiene. La acest nivel mașinal, oamenii, într-adevăr, se aseamănă, și își poți explica astfel acel ciudat univers în care toți oamenii par a putea fi înlocuiți unul prin celălalt, chiar și în ceea ce privește particularitățile lor fizice. Această tehnică nu este numită realistă decît

dintr-o neînțelegere [...]. Unitatea astfel obținută este o unitate degradată, o nivelare a fapturilor și a lumii. Se pare că pentru acești romancierii viața interioară lipsește acțiunile umane de unitate și răpește ființele unele altora. Ideea este în parte legitimă. Dar revolta, ce se află la originea acestei arte, nu se poate satisface decît făurind unitatea pe temeiul realității interioare, și nu negînd-o. A o nega în totalitate înseamnă a te referi la un om imaginar [...]. Viața trupurilor, redusă la ea însăși, produce în mod paradoxal un univers abstract și gratuit, neîncetat negat la rîndul său de către realitate. Acest roman, din care viața interioară a fost extirpată, în care toți oamenii par a fi observați parcă dîndărătul unui geam, ajunge în mod logic — de vreme ce își dă drept subiect unic ceea ce el presupune a fi omul oarecare — să pună în scenă patologicul. Ne explicăm astfel numărul considerabil de « inocenți » folosiți în acest univers. « Inocentul » este subiectul ideal al unei asemenea tentative, pentru că el nu este definit, și nu este pe de-a întregul el însuși, decît prin comportament. Este simbolul acelei lumi a deznădejdi, unde automate nefericite trăiesc conform coerenței celei mai mașinale, și pe care romancierii americani au înălțat-o în fața lumii moderne ca pe un protest patetic, dar steril.

Proust, în schimb, s-a străduit să creeze, pornind de la realitatea contemplată cu obstinație, o lume închisă, de neînlăunț, care să nu-i aparțină decît lui și care să-i consacre victoria asupra dispariției tuturor lucrurilor și asupra morții. Dar mijloacele pe care le folosește sînt cu totul opuse. Ele constau înainte de orice într-o alegere, într-o meticuloasă colecționare de momente privilegiate, pe care romancierul le va căuta în adîncul cel mai tainic al trecutului său. Imense spații moarte sînt astfel azvîrlite din viață pentru că nu au lăsat nici o urmă în amintire. Dacă lumea romanului american este cea a oamenilor fără memorie, lumea lui Proust nu este decît o lume a memoriei. Dar este vorba de cea mai dificilă și mai exigentă memorie, cea care refuză dispersiunea lumii, și află într-un parfum regăsit secretul unui nou și totodată vechi univers. Proust alege viața interioară și, din viața interioară, ceea ce este mai lăuntric decît ea însăși, împotriva a ceea ce, din real, este uitat, adică împotriva a ceea ce este mașinal, împotriva unei lumi oarbe. Dar acest refuz al realului nu înseamnă la el negarea realului. El nu săvîrșește eroarea, simetrică în raport cu cea a romanului american, de a suprima mașinalul. El reunește, dimpotrivă, într-o unitate superioară, amintirea pierdută și senzația prezentă, piciorul ce se poticnește și zilele fericite de odinioară.

Este greu să te întorci în locurile unde ai fost fericit și tînăr. Fetele în floare rîd și flecăresc de-apururi în fața mării, dar cel ce le contemplă pierde treptat dreptul să le iubească, după cum și cele pe care le-a iubit pierd puterea de a mai fi iubite. Aceasta este melancolia lui Proust. Ea a fost îndeajuns de puternică pentru ca întreaga lui ființă să rostească un refuz. Dar iubirea pentru chipurile oamenești și pentru lumină îl lega totodată de această lume. Nu a consimțit niciodată ca vacanțele fericite să fie pentru totdeauna pierdute. A vrut să le re-creeze și să arate, împotriva morții, că trecutul poate fi regăsit la capătul timpului, într-un prezent nepieritor, mai adevărat și mai bogat decît în starea lui originară. Analiza psihologică din *În căutarea timpului pierdut* nu este astfel decît un mijloc de o mare forță. Dar adevărata măreție a lui Proust este aceea de a fi scris *Timpul regăsit*, ce unifică o lume dispersată și îi dă o semnificație la însuși nivelul sfîșierii. Dificila lui victorie, din alunul morții, este aceea de a fi putut extrage din perindarea

neîncetată a formelor, doar pe calea amintirii și a inteligenței, simbolurile fre-mătătoare ale unității umane. Cea mai sigură sfidare pe care o operă de acest fel o poate opune creației, este aceea de a se înfățișa ca un tot, ca o lume închisă și unificată. Iată ce definește operele fără muștrări de cuget.

S-a putut spune că lumea lui Proust este o lume fără Dumnezeu. Dacă este adevărat, este așa nu pentru că în ea nu se vorbește niciodată despre Dumnezeu, ci pentru că această lume are ambiția de a fi o perfecțiune închisă și de a da veșniciei chipul omului. *Timpul regăsit*, prin ceea ce ambiționează a fi cel puțin, este eternitatea fără Dumnezeu. În această privință, opera lui Proust ne apare ca una dintre încercările cele mai nemăsurate și mai semnificative ale omului împo-triva condiției sale de făptură muritoare. El a demonstrat că arta romanescă reface creația însăși, așa cum ne este impusă și așa cum este refuzată. Sub unul dintre aspectele sale cel puțin, această artă constă în a alege creatura împotriva crea-torului ei. Dar, și mai în adânc, ea se alătură frumuseții lumii sau a ființelor, împotriva puterilor morții și ale uitării. Iată de ce revolta ei este creatoare.

(«Révolte et art» din *L'homme révolté* — 1958)

JEAN-PAUL SARTRE

Contestarea romanului prin el însuși

Una dintre trăsăturile cele mai ciudate ale epocii noastre literare constă în apariția, pe alocuri, a unor opere vii și pe de-a-ntregul negative pe care le-am putea numi antiromane. Voi situa în această categorie operele lui Nabokov, pe cele ale lui Evelyn Waugh și, într-un anume sens, *Falsificatorii de bani*. Nu e vorba de eseuri împotriva genului romanesc, asemenea cărții lui Roger Caillois, *Puterile romanului*, pe care aș compara-o, păstrînd proporțiile, cu *Scrisoarea despre spectacole* de Jean-Jacques Rousseau. Antiromanele păstrează aparența și contururile romanului; sînt opere de imaginație ce ne înfățișează personaje fictive și ne istorisesc povestea lor. Dar o fac pentru a ne dezamăgi și mai mult: e vorba de a contesta romanul prin el însuși, de a-l distruge sub ochii noștri în chiar timpul în care pare a fi construit, de a scrie romanul unui roman ce nu se face, ce nu se poate face, de a crea o ficțiune care să fie față de marile opere compuse de Dostoievski și de Meredith ceea ce era în raport cu tablourile lui Rembrandt și ale lui Rubens pînza lui Mirò, intitulată *Asasinatul picturii*. Aceste opere ciudate și greu de clasat nu vădesc slăbiciunea genului romanesc, ci arată doar că trăim într-o epocă a reflecției și că romanul reflectează asupra lui însuși. Tot asta este și cartea Nathaliei Sarraute: un antiroman care se citește ca un roman polițist. Este de altfel o parodie a « romanului-căutare », și întîlnim aici un fel de detectiv amator, fascinat de un cuplu banal, alcătuit dintr-un tată bătrîn și fata lui, care nu mai este foarte tînără, pe care îi spionează și îi urmărește pas cu pas, ghicindu-le uneori gîndurile printr-un fel de transmitere la distanță, dar fără să știe niciodată foarte bine nici ce caută el, nici ce sînt ei. Nu va descoperi, de altfel, nimic, sau aproape nimic. Va renunța să mai caute, metamorfozîndu-se: ca și cum polițistul din romanele Agathe Christie, tocmai cînd e gata să-l descopere pe vinovat, s-ar transforma dintr-o dată în criminal.

Nathalie Sarraute are oare de reaua credință a romancierului — de aceea rea credință necesară. Este el oare « cu » personajele sale, « îndărătul » sau « înafara » lor? Și cînd se află îndărătul lor nu vrea oare să ne facă să credem că rămîne înlăuntrul sau înafara lor? Prin mijlocirea acestui polițist al sufletelor ce se izbește « înafară »

de carapacea acelor « uriașe coleoptere » și care presimte obscur un « înlăuntru » fără a ajunge vreodată la el, Nathalie Sarraute încearcă să-și salveze bunacredință de povestitoare. Ea nu vrea să-și abordeze personajele nici dinlăuntru nici dinafară, pentru că sîntem, pentru noi înșine și pentru ceilalți, pe de-a-ntregul, și în același timp, înafară și înlăuntru. [. . .]

Lucrul cel mai izbutit din romanul Nathaliei Sarraute este stilul ei ce se poticnește, bijbliu, atât de onest, de plin de căință, ce se apropie de obiect cu precauții pioase, se îndepărtează brusc de el dintr-un fel de pudoare sau din timiditate față de complexitatea lucrurilor și care, în cele din urmă, ne pune dintr-o dată înaintea monstrului plin de bale, dar aproape fără să-l atingă, datorită virtuții magice a unei imagini. Toate acestea sînt oare psihologie? Poate că Nathalie Sarraute, mare admiratoare a lui Dostoievski, ar vrea să ne facă să credem aceasta. În ceea ce mă privește, socotesc că, lăsînd să se ghicească o autenticitate insesizabilă, arătînd acel du-te vino neîncetat dintre particular și general, încercînd să zugrăvească lumea liniștitoare și dezolată a inautenticului, ea a pus la punct o tehnică ce îi îngăduie să ajungă, dincolo de psihologic, la realitatea umană, surprinsă în însăși existența ei.

(*Le Portrait d'un inconnu* — prefață, 1947)

NATHALIE SARRAUTE

Uzurparea personajului

Zadarnic se prefac criticii, ca niște buni pedagogi, că nu observă nimic, nescăpînd, dimpotrivă, nici un prilej pentru a proclama pe tonul cu care sînt proclamate marile adevăruri că romanul, după cîte știu, este și va rămîne totdeauna, înainte de orice, « o povestire în cadrul căreia acționează și trăiesc o seamă de personaje », că un romancier nu este vrednic de acest nume decît dacă este capabil să « creadă » în personajele sale, ceea ce îi îngăduie să le facă să pară « vii » și să le dea o « densitate romanescă »; zadarnic împart cu nemiluita elogii celor ce știu încă, precum Balzac sau Flaubert, « să construiască » un erou de roman și să adauge încă o « figură de neuitat » la șirul figurilor de neuitat cu care ne-au populat universul atîția maeștri iluștri; zadarnic îi încintă pe tinerii scriitori vorbindu-le despre mînuna răsplată ce-i așteaptă, se pare, pe cei ce nu-și pierd credința: acel moment binecunoscut de cîțiva « adevărați romancieri », cînd personajul, într-atît este de mare credința autorului în el, și interesul pe care i-l poartă, începe dintr-o dată, precum mesele de spiritism, însuflețit de un fluid misterios, să se miște singur, tîrîndu-l după sine și pe creatorul său fericit că nu-i mai rămîne decît să se lase, la rîndu-l, călăuzit de cel pe care l-a creat; în sfîrșit, zadarnic criticii adaugă și amenințări la făgăduinți, avertizîndu-i pe romancieri că, dacă nu iau seama, cinematograful, rivalul lor mai bine înarmat, le va răpi scepтрul din mîinile nevrednice. Nici reproșuri și nici încurajări nu izbutesc să reinvie o credință aproape moartă.

Și, după toate aparențele, nu numai romancierul nu mai crede în personajele sale, dar nici cititorul, pe de altă parte, nu mai izbutește să creadă în ele. Astfel, lipsit de acest îndoit sprijin, credința în el a romancierului și a cititorului, care-l făcea să stea în picioare, și să poarte pe umerii lui lați întreaga povară a povestirii, personajul începe să se clatine și să se desfacă în bucăți.

Începînd din timpurile fericite ale romanului *Eugénie Grandet* cînd, ajuns în culmea puterii, trona între cititor și romancier, obiect al fervei lor comune, precum Sfinții din tablourile primitivilor între donatori, el și-a pierdut treptat toate atributele și prerogativele.

Era cît se poate de bogat înzestrat, copleșit cu bunuri de toate felurile, înconjurat cu o minuțioasă grijă; nimic nu-i lipsea, începînd cu cataramele de argint ce-i împodobeau pantalonii și pînă la negul străbătut de vinișoare de pe virful nasului. Treptat, a pierdut totul: și-a pierdut strămoșii, casa zidită cu mare grijă, ticsită din pivniță și pînă în pod cu tot felul de obiecte, pînă la cele mai mărunte fleacuri, proprietățile

și titlurile de rentă, veșmintele, trupul, chipul, și, mai ales, acel bun neprețuit. ce nu-i aparținea decât lui, caracterul, și pînă și numele.

Astăzi sîntem năpădiți de tot mai multe opere literare ce se pretind încă a fi romane, și în care o ființă fără contururi, ce nu poate fi definită, insesizabilă și invizibilă, un « eu » anonim ce este totul și nu este nimic, și care nu este cele mai adevărate decît un reflex al autorului însuși, a uzurpat rolul eroului principal și ocupă locul de onoare. Personajele ce-l înconjoară, lipsite de existență proprie, nu mai sînt decît viziuni, vise, coșmare, iluzii, reflexe, modalități sau dependențe ale acestui « eu » atotputernic.

Și ne-am putea liniști gîndindu-ne că acest procedeu este efectul unui egocentrism propriu adolescenței, al unei timidități sau al unei lipse de experiență de debutant, dacă această maladie juvenilă nu ar fi afectat tocmai operele cele mai importante ale timpului nostru (de la *În căutarea timpului pierdut* și *Paludii* și pînă la *Miracolul trandafirului*, *Căieteile lui Malte Laurids Brigge*, *Călătorie pînă la capătul nopții* și *Greața*), cele în care autorii lor au arătat de la bun început atîta măiestrie și o atît de mare forță de atac.

Într-adevăr, această evoluție actuală a personajului de roman se arată a fi într-un totu opusă ideii de regresie la un stadiu infantil.

Ea este dovada prezenței, la autor și totodată la cititor, a unei stări de spirit nespul de sofisticată. Nu numai că privesc cu neîncredere personajul de roman, ci, prin el, se privesc cu neîncredere unul pe celălalt. El era terenul comun, baza solidă de pe care puteau, printr-o strădanie comună, să se avînte către noi căutări și descoperiri. A devenit locul neîncrederii lor reciproce, terenul devastat pe care se înfruntă. Cînd îi examinezi situația actuală, ești ispitit să-ți spui că ea ilustrează de minune cuvintele lui Stendhal: « Geniul bănuielei s-a lăsat în lume ». Am intrat în era bănuielei, [...]

Trebuie însă să fim drepti cu cititorul și să recunoaștem că nu a refuzat niciodată prea mult timp să-i urmeze pe autori pe noi piste. Niciînd el nu s-a dat cu adevărat îndărăt în fața efortului ce i se cerea. Cînd consimțea să cerceteze cu minuțioasă atenție fiecare amănunt al costumului lui Grandet și fiecare obiect din casa lui, să-i evalueze plopii și pogoanele de vie și să-i supravegheze operațiile de bursă, nu o făcea pentru că îi plăceau realitățile solide și nici pentru că simțea nevoia să se adăpostească la căldurică, în sînul unui univers cunoscut, cu liniștitoare contururi. El știa prea bine încotro era condus. Și că ținta nu era ușor de atins.

Sub aceste aparențe familiare se ascundea ceva insolit și violent. Toate gesturile personajelor arătau un anumit aspect al acestui ceva; cel mai neînsemnat bibelou îl pune în lumină o fațetă. Tocmai acest lucru trebuia scos la iveală, explorat pînă la extrema limită, scotocit pînă în ungherele cele mai ascunse: o materie densă, nouă, ce opunea rezistență efortului de a o descoperi și ațîța pasiunea căutării. Conștiința acestui efort și a validității căutării justifica îndrăzneala cu care autorul, fără să se teamă că cititorul își va pierde răbdarea, îl obliga să participe la acele cercetări scotocitoare de gospodină, la acele socoteli de notar, la acele evaluări de agent de licitație. Ea justifica docilitatea cititorului. Alci trebuia căutat, și asta o făcea prea bine amîndoi, acel ceva ce-l preocupa în aceeași măsură. Alci și nicăieri știau prea bine amîndoi, acel ceva ce-l preocupa în aceeași măsură. Alci și nicăieri știau prea bine amîndoi, tot atît de inseparabil de obiect pe cît era într-un tablou de Chardin altundeva: tot atît de inseparabil de obiect pe cît era într-o pînză de Veronese albastru de cer. După culoarea galbenă de lămîie, sau într-o pînză de Veronese albastru de cer. După culoarea galbenă de lămîie, iar culoarea albastră cerul, neputînd fi concepute cum culoarea galbenă era lămîie, iar culoarea albastră cerul, neputînd fi concepute separat, avariția era Grandet, el constituia substanța, îl umplea pe de-a-ntregul, și primea la rîndu-i de la el formă și vigoare.

Cu cît obiectul era mai solid construit, mai bine înjghebat, mai bogat împodobit, cu atît mai bogată și mai nuanțată era materia.

E oare vina cititorului dacă, de atunci încolo, această materie a dobândit pentru el consistența moale și gustul fad al hranei gata mestecate, iar obiectul în care astăzi unii scriitori vor s-o închidă, aparența plată a unui *trompe-l'œil* ?

Viața la care, în cele din urmă, totul se reduce în artă (acea « intensitate a vieții » în care, spunea Gide, « stă valoarea unui lucru »), a părăsit acele forme odinioară atât de pline de făgăduinți, spre a sălășlui în altă parte. În mișcarea ei neîncetată, ce o face să se deplaseze către acea linie mobilă unde ajunge la un moment dat căutarea și către care țintește întreg efortul, a sfărâmat cadrul vechiului roman și a auzvirlit, unul după altul, vechile accesorii inutile [. .].

El a cunoscut opera lui Joyce, Proust și Freud ; curgerea, pe care nimic nu te face să o întrevezi din afară, a monologului interior, colcăiala înfinită a vieții psihologice și vastele regiuni încă abia defrișate ale inconștientului. A văzut căzînd pereții groși ce despărțeau personajele între ele, și pe eroul de roman devenind o limită arbitrară, un decupaj convențional practicat în trama comună pe care fiecare o conține în întregime, și care captează și reține în ochiurile ei nenumărate întregul univers. Precum chirurgul ce-și fixează privirea pe un anumit loc asupra căruia trebuie să-și concentreze tot efortul, izolîndu-l de trupul adormit, el a fost pus în situația de a-și concentra întreaga atenție și curiozitate asupra vreunei stări psihologice noi, uitînd de personajul imobil ce-i slujește întîmplător drept suport. A văzut timpul încetînd a mai fi acel curent rapid ce împingea intriga înainte, pentru a deveni o apă stătătoare în adîncul căreia se elaborează lente și subtile descompuneri ; a văzut cum acele noastre își pierd mobilele curente și semnificațiile admise, cum apar sentimente necunoscute, și cum pînă și cele mai cunoscute își schimbă înfățișarea și numele. [. .]

Bineînțeles că toate aceste sentimente ale cititorului față de roman sînt cu atât mai bine știute de către autor cu cît el însuși le resimte în calitate de cititor, și adevărații de cititor foarte avizat.

De aceea, cînd se gîndește să compună o povestire, și cînd își spune că va trebui, sub privirea malițioasă a cititorului, să se hotărască să scrie : « Marchiza ieși în oraș la ora cinci », el șovăie, simte cum îi pierde orice curaj, nu, hotărît lucru, nu poate.

Dacă, adunîndu-și tot curajul de care este în stare, se hotărăște să nu se ocupe după cum tradiția o cere, de marchiză, și să nu vorbească decît de ceea ce îl interesează pe el astăzi, își dă seama că tonul impersonal, atât de bine adaptat necesităților vechiului roman, nu se mai potrivește cu stările complexe și aproape imperceptibile pe care încearcă să le descopere. Aceste stări, într-adevăr, sînt precum acele fenomene ale fizicii moderne, atât de infime și delicate încît nici chiar o rază de lumină nu le poate lumina fără să le tulbure și să le deformeze. De aceea, de îndată ce romancierul încearcă să le descrie fără să-și dezvăluie prezența, i se pare că îl aude pe cititor cum, asemenea copilului căruia maică-sa îi citea pentru prima oară o povestire, îl oprește și îl întreabă : « Cine spune asta ? » [. .]

Astăzi, fiecare știe fără a mai fi nevoie să i se spună, că « Doamna Bovary sînt eu ». Și devreme ce acum important nu este în primul rînd să lungști la nesfîrșit lista tipurilor literare, ci să arăți coexistența unor sentimente contradictorii, redînd, în măsura posibilului, bogăția și complexitatea vieții psihologice, scriitorul, de fapt, vorbește de sine. [. .]

Iată de ce personajul nu mai este astăzi decît propria lui umbră. Parcă fără voie se mai hotărăște romancierul să-i acorde tot ceea ce îl poate face prea ușor reperiabil : aspect fizic, gesturi, acțiuni, senzații, sentimente curente, studiate și cunoscute de multă vreme, ce contribuie a-l face cu atîta ușurință să pară viu și îi oferă cititorului o priză atât de comodă (« Nici măcar o singură dată », spune Proust într-o scrisoare către Robert Dreyfus, vreunul dintre personajele mele nu închide o fe-

reastră, nu se spală pe mâini, nu îmbracă un pardesiu, nu spune vreo formulă de prezentare. Dacă există ceva nou în această carte, este măcar acest lucru . . .). Chiar numele, pe care este silit să i-l dea, devine stînjenitor pentru romancier. Gide evită să dea personajelor sale nume patronimice ce riscă să le implanteze de la bun început într-un univers prea asemănător cu cel al cititorului, și preferă prenumele mai puțin uzuale. Eroul lui Kafka nu are drept nume decît o inițială, cea a lui Kafka însuși. Joyce desemnează prin H.C.E., inițiale ce îngăduie multiple interpretări, eroul proteiform din *Finnegan's Wake*.

Și înseamnă să înțelegem întrutotul greșit îndrăzneța și foarte valabila tentativă a lui Faulkner, atît de revelatoare în ceea ce privește preocupările romancierilor actuali, dacă punem pe seama unei necesități perverse și copilărești de a-l mistifica pe cititor procedeul folosit de el în *Zgomotul și furia*, care constă în a numi cu același prenume două personaje diferite [. . .]. În loc să se lase călăuzit de semnele pe care le oferă lenei și grabei sale deprinderile vieții cotidiene, el trebuie, pentru a identifica personajele, să le recunoască de îndată, precum autorul, însuși dinlăuntru, datorită unor indicii ce nu-i sînt dezvăluite decît dacă, renunțînd la obiceiurile sale de confort, se cufundă în ele tot atît de adînc cît și autorul, împărțîndu-i viziunea [. . .].

Bănuiala, ce este pe cale de a distruge personajul și întregul aparat desuet ce-i asigură puterea, este una dintre acele reacții morbide prin care un organism se apără și își află un nou echilibru. Ea îl obligă pe romancier să se achite de ceea ce este, spune Philip Toynbee, amintind cuvintele lui Flaubert, « obligația sa cea mai profundă: să descopere noutatea », și îl împiedică să comită « crima sa cea mai gravă: să repete descoperirile predecesorilor săi ».

(*L'ère du soupçon*—1950)

În românește de IRINA MAVRODIN

LEONID LEONOV

Formă și destin

... Nu odată s-a afirmat că romanul este o specie învechită, că ar fi bolnav. ba chiar că a și decedat și că ne trebuie un roman calitativ nou, care să excludă totalmente acea combustie internă umană care a constituit principalul mijloc de progres, până acum, în literatura lumii.

... Marii creatori din trecut, între alții Balzac, nu și-au prea pierdut vremea cu asemenea discuții. Oamenii aceștia își umpleau brațele cu materialul necesar, pe care-l prelucrau muncind din greu, fără să observe cum trec zilele și purtând o luptă inegală cu cei mai neobișnuiți monștri ai vremii lor. Oamenii aceștia trăiau din plin. Și de era îndrăgostiți, nășteau urmași mulți, chiar dacă nu întotdeauna de o excepțională frumusețe, dar de o excepțională sănătate, care continuau să slujească omenirii. Oamenii care nasc, care generează, care creează idei nu-și pierd puterile pentru a discuta probleme în ultimă instanță inutile: la ce bun viața, la ce bun soarele, la ce bun omul? N-au timp de așa ceva. Ei descoperă continente necunoscute, trăiesc victorii, dau bătălii, suferă în tranșee, așează din temelii capitale ce vor înflori doar peste veacuri și destinul lor viguros domină biografiile generațiilor următoare. Asemenea oameni nu mor de oboseală sau de suferință, cât mai ales de amărăciune că n-au făcut de patru ori mai mult, că n-au putut să ducă la îndeplinire toate planurile concepute. De ce oare spun unli că la etapa istorică dată s-a zis și cu omul și cu romanul? Oare nu ne-a mai rămas nimic de descoperit? Nu mai avem pentru ce lupta? Să fie atât de evident impasul încît nici n-ar mai merita să ne naștem pe lume? ...

Într-un cuvînt, vreau să fac o pledoarie întru apărarea romanului. Port un respect infinit oricărui unelte ale trecutului, slujitori docili ai forței noastre creatoare și a celor făurite de mina omului. Ador vechile săbii tocite în dueli de moarte, sau condeiul școlăresc păstrat în muzeul « Dostoievski », cu care autorul a scris romanul *Frații Karamazov*. Ar fi păcat să aruncăm pe geam asemenea unelte. Și dacă e vorba de autorul la care ne-am referit, de n-ar fi fost moartea, condeiul acesta i-ar fi slujit să mai scrie multe alte opere literare. Într-un cuvînt, romanul este o excelentă unealtă care a dat multe roade în istoria culturii. Singura perfecționare care o pot aduce deceniile următoare este pe linia unei creșteri a densității sale ca idee și imagine în conformitate cu noile cuceriri ale spiritului și intelectului nostru. La noi în Rusia, asemenea meditații se desfășoară de obicei în condiții deosebit de tragice, poate datorită geografiei extremiste și diapazonului istoric atât de vari-

abil, poate și datorită distanțelor astronomice adesea de neînțeles pentru Europa. Oare nu din aceste cauze marii scriitori ai veacului trecut erau preocupați în mod deosebit, alături de problemele curente ale vieții, de scopul final, de dragul căruia merita să întreprinzi călătorii îndelungi în regiunile cele mai îndepărtate, adevărate funduri de țară ale vieții rusești de altădată.

În apus există de mult gluma că în țara noastră fiecare musculiță este luată în serios și că, de obicei, ceea ce e adevărat, sintem înclinați să judecăm sever chiar lucrurile mărunte. Dar, după toate cele îndurate dealungul epocilor istorice, cred că avem dreptul să privim viitorul cu o severă atenție.

Dacă în limba latină cuvântul *vates* însemna în același timp și prooroc și poet, nu ar fi oare cazul ca toți cei care ne ocupăm de scris să ne impunem îndatoriri pline de sacrificiu, dar în același timp și pline de noblețe?

S-ar părea că noi, cei ce trăim astăzi, nu avem motive să fim foarte pesimiști. . . . Progresul civilizației merge înainte victorios . . . Dar uitați-vă cum oscilează indicativul manometrelor care măsoară bunăstarea spirituală a lumii, ce zgomote ciudate subterane se aud vestind nu numai trezirea unor străfunduri sau nașterea unor idei novatoare, dar și multe altele.

Curba demonstrând puterea, progresul omenirii crește brusc în ultima vreme pe verticală în sus. Unii spun că rapiditatea cu care trăim duce la sporirea densității impresiilor, cu alte cuvinte prelungește viața. Dar trebuie să ne gândim că, în acest ritm rapid al progresului, orice fir de nisip poate provoca explozia turbinei civilizației ! La o presiune atât de mare, numai autocontrolul uman cel mai riguros, o absolută puritate morală, pot preveni consecințe nedorite . . .

Iubesc nemăsurat de mult civilizația noastră de pe pământ și de aceea sînt îngrijorat de destinul ei; văd încă cel mai mare miracol ce lumea l-a făurit vreodată. Cît trăiesc, nu mă pot desfăta îndeajuns privind acest pupitru de comandă miraculos, unde apeși pe un buton și țîșnește la alegere una sau alta din binefacerile vieții : apă, lumină, căldură, energie, raze solare dătătoare de viață . . . Și mai așteaptă să fie depistate și însușite zeci de alte izvoare de binefacere — care vor potoli necesități ale omului încă necunoscute.

Nu pot să nu mă înspăimînt la gîndul că din cauza vreunei greșeli a noastre, această lume va dispărea, rămînînd doar grotele paleoliticului inferior . . . Noi, cei care lucrăm cu imaginația, ne putem închipui destul de ușor la ce consecințe tragice poate duce o greșeală generală. Spre deosebire de păsările cerului, noi trebuie să ne gîndim în fiecare zi la ce se va întîmpla mîine.

(Din volumul de articole *Literatura i vremea*, Moscova, 1967, Ed. Molodaia Gvardia)

ELSA MORANTE

Romanul, o imagine deplină a universului real

Pentru a evita orice neînțelegere, cred că e necesar să ne punem de acord chiar de la început asupra definiției romanului. Mi se pare, într-adevăr, că în această privință mai există unele convenții, cu totul exterioare, care limitează sau confundă judecățile. După opinia curentă, ar merita titlul de roman orice narațiune în proză care să fie legată în părțile ei componente de o tramă unitară și al cărei volum de hîrtie să atingă o greutate care să nu fie sub nivelul unui anumit număr de hectograme. Deci, în consecință, se întîmplă, că ori de cîte ori cineva a umplut trei sute de pagini cu nimicuri, sau a lungit pînă la alte trei sute de pagini o nuveluță plăcută, să fie considerat autor de romane. Pe de altă parte, din lipsa unuia sau a două hectograme, unele modele perfecte de roman sînt clasificate cu totul în alte categorii, așa cum ar fi de pildă « Stepa » de Cehov.

În afară de aceasta, se mai întîmplă, de asemenea, ca după rigidele și uneori incoerentele determinări ale « genurilor », istoriile literare academice — atunci cînd tratează despre roman, să numere, de exemplu, printre romane — cum e și firesc de altfel —, « Măgarul de aur » sau « Don Quijote », dar nu și « Encida » sau, bunăoară, « Orlando Furioso », care totuși, în substanța lor, sînt absolut niște romane adevărate, și ar trebui să fie studiate sub același titlu ca și primele două. Din punctul de vedere al artei construirii unui roman, nu are nici o importanță faptul că acestea au fost scrise în proză iar celelalte în versuri. Și în arta teatrului pot exista drame în versuri sau în proză, fără a se stabili în consecință, din acest motiv, două « genuri » distincte. « Livada cu vișini » aparține tot atît de mult artei teatrale ca și « The Cocktail Party ».

În ceea ce mă privește, mărturisesc că sînt gata să consider, de pildă, roman chiar « Cançonierul » lui Petrarca sau « Sonetele » lui Shakespeare (pentru aceleași considerente pentru care numim printre romane « La Princesse de Clèves » sau « À la recherche du temps perdu »).

moduri și forme categoric legate de genul eseistic, această deosebire nu o întâlnim numai în epoca modernă, ci în toate epocile. « Divina Comedie », spre deosebire de « Iliada », e un roman eseistic; și « Logodnicii » la fel, spre deosebire de « Familia Malavoglia ». Tot astfel cum astăzi romanul lui Musil e considerat un roman eseistic, lucru pe care nu-l putem spune despre cel al lui Hemingway; dar însăși coexistența valabilă a acestor doi autori ar putea până la urmă să dovedească că nu se poate stabili o precumpănire decisivă a unei forme asupra celeilalte în romanul contemporan.

Eu cred, într-adevăr, că alegerea între cele două forme depinde, mai mult decât de posibilele contingente externe, de geniul care deosebește un autor de altul. Știm cu toții, de fapt, că rațiunea și imaginația se echilibrează prin natura lor în orice persoană umană în mod diferit; dar că prin armonia lor diferită, cele două funcții sînt la fel de necesare salvării și supraviețuirii fiecărei culturi.

Fără una sau alta din aceste două funcțiuni — deși echilibrate în mod diferit — e cu neputință să descoperim esența adevărată a lucrurilor. Și dacă romancierul — ca de altfel orice artist — se deosebește în special prin calitatea sa imaginativă, i se mai cere pe deasupra să fie înzestrat cu o judecată superioară. Altminteri nu i-ar fi posibil să organizeze în chip fericit în părțile sale componente acel mic model de arhitectură a lumii care se configurează în orice roman adevărat.

Această inteligență atât de necesară, se demonstrează însă, desigur, a fi cu atât mai generoasă și mai limpede cu cît ea nu trădează printre rîndurile paginilor prezența autorului, ci pare că se exprimă spontan din structura lucrurilor reprezentate, ca o proprietate firească a lor. Atunci se atinge cea mai încîntătoare frumusețe umană: aceea în care rațiunea se confundă cu grația. Și tocmai aceasta este frumusețea anumitor capodopere de *pură reprezentare*.

În această privință, e sigur că romancierii (chiar și eselștii) nu sînt totdeauna conștienți de toate adevărurile pe care le descoperă, dar aceasta nu are în fond nici o importanță, deoarece adevărurile exprimate sînt dezvăluite pentru ceilalți, mai curînd decât pentru ei. Ceea ce contează, nu e conștiința mijloacelor sau a rezultatelor lor, ci fidelitatea dezinteresată în fața angajării unice: aceea de a întreba sincer viața reală, pentru ca ea să ne dea în schimb ca răspuns adevărul ei unic.

Această întrebare eternă a oricărui poet de pretutindeni e astăzi, mai mult ca oricînd, pentru romancier, o cerință imperioasă nu numai din punctul de vedere al inspirației, ci și al conștiinței sale. Și cu atât mai mult, deci, sună echivoc și distonant vocile anumitor mici recenzenți de romane cînd vorbesc arbitrar despre *angajare* și *evaziune*, dovedind cu sărmanele lor criterii doar deficiența lor critică și umană. Ei ignoră evident că un roman *frumos* (și deci *adevărat*) e întotdeauna rezultatul unei supreme *angajări* morale, că romanul *fals* (și deci *urît*) e întotdeauna rezultatul unei *evadări* de la cea dintîi și necesară *angajare* a romancierului, care este adevărul.

Adevăratul romancier nu trebuie să se preocupe și cu atît mai puțin să-și impună ca program să pară nou și modern: căci el este fără voia lui, chiar dacă nu reușește chiar de la început să pară astfel unora, celor inferiori în special, și cu toate că ei înșiși, să zicem, încearcă să nu fie. Și cum ar putea fi altfel, cînd el trăiește ca om evenimentele epocii sale, iar ca artist devine însuși centrul sensibil (cu voie sau fără voie) al vremurilor sale, al fenomenelor contemporane și al « relațiilor » înconjurătoare !

O experiență umană, trăită și exprimată cu sinceritate, e totdeauna unică și mereu nouă și valoarea adevărului ei e infinită, dacă reprezentarea ei e opera unui poet adevărat. Dar, ca experiență umană, ea e definită, de asemeni, în chip necesar de dimensiunile umane ale spațiului și timpului, și de aceea oricare ar fi mărturia sa, ea va însuma obligatoriu întotdeauna și realitatea definită a spațiului și timpului în care s-a exprimat. Un adevărat romancier, așadar, — oricare ar fi evenimentul sau destinul individual sau colectiv care oferă pretextul romanelor sale — va comunica întotdeauna, în mod absolut, generațiilor contemporane și viitoare și cele mai profunde adevăruri asupra « locului geografic » și a « timpului istoric » în care și-a consumat propria experiență umană.

Valoarea, chiar și istorică a unui roman, nu depinde de pretextele sale narative, ci de adevărurile sale. Îi revine inteligenței, libertății de gîndire și atenției contemporanilor meritul de a-și recunoaște propriile adevăruri trăite — ascunse sau nemărturisite — în reprezentările poezilor lor. Fapt e că — asemeni tuturor dimensiunilor umane convenționale — și aceea a « timpului istoric » devine adesea (în mințile neeliberate) o prejudecată.

Eu mă voi feri totuși de această prejudecată contradictorie. Artă nu poate, din principiu, să adopte refuzul convențiilor. Simbolurile poetice, prin valoarea lor universală, sînt toate, în sine, niște convenții fără de care nici un adevăr poetic n-ar putea fi comunicat. Evenimentele istorice, inclusiv cele contemporane, au oferit în trecut bogate valori simbolice poezilor: dovada e că s-a născut, de pildă, un poem ca « Război și Pace ». Și fie ca anumite fenomene istorice atroce ale secolului nostru să poată deveni într-o zi simbolurile viitoare ale unor adevăruri evidente, demne de a fi întruhipate într-o valoare poetică infinită, atît pentru noi contemporanii cît și pentru cei ce vor veni după noi.

(Răspunsuri la ancheta revistei « Nuovi Argomenti, »
nr. 38—39/1959)

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

SAUL BELLOW

Universalizarea romanului

1. Perioada de internaționalizare a romanului s-a terminat sau pot încă scriitorii din Statele Unite să învețe ceva de la cei europeni, în special de la confracții lor contemporani din Franța și Germania?

B. Literatura, ca și pictura, depășește azi barierele naționale. De fapt reprezenta dintotdeauna o mișcare internațional-europeană, pe cale să devină acum universală. În fiecare an ni se oferă tot mai multe cărți japoneze, indiene și africane iar respectivii autori japonezi, indieni și africani ne citesc desigur, și ei. Mie mi se pare că scriitorii francezi și germani din ultima vreme au luat mai mult de la americani, decît au fost în stare americanii să ia de la ei.

1. Ar putea oare scriitorii din Statele Unite să învețe ceva de la scriitorii europeni, îndeosebi de la cei francezi și germani mai recent?

B. Nu-s prea încîntat de romanele franceze mai noi. Deși unele din ele arată o puternică influență americană. Francezii au fost dintotdeauna atrași de literatura noastră. Într-o vreme erau îndrăgostiți de Fenimore Cooper și Buffalo Bill; suprarealiștii erau extaziați de Nick Carter, iar Gide îl iubea pe Dashiell Hammett. Sartre a înghițit o puternică doză de Dos Passos. După părerea mea, greșeala principală a romanelor franceze actuale e că sînt excesiv conceptuale. Ele se sprijină prea mult pe istoria filozofiei... Stilul *école normale* își pune vizibil amprenta pe multe din ele. Adeseori romanele franțuzești iau forma unei demonstrații logice sau dezvoltă în mod sistematic niște postulate. Prefer să-mi învăț filosofia de la filosofi. Asta nu înseamnă că mă opun ideilor în roman. Un mare defect al romanierilor americani este evitarea gândirii. Uneori ei par să ia o atitudine anti-intelectuală pentru a se identifica cu masa americanilor și se comportă ca niște populiști neduși la școală. Ceea ce-i fals. Cei mai mulți dintre ei sînt foarte sofisticați.

1. Schițați un plan general al romanelor dumneavoastră înainte de a le scrie?

B. Aș dori să fiu în stare s-o fac.

1. În ce măsură sînteți preocupat de structura romanelor dumneavoastră?

B. Pînă la insomnie, dar după cît se pare nu pot face nimic în chestiunea asta.

1. Începeți cărțile, de obicei, cu un concept sau cu o fabulă?

B. Fabula e un termen aristotelic și nu mă simt deajuns de puternic ca să mă măsoz cu această noțiune. Fără îndoială însă că pornesc cu ceva ce ar putea fi descris drept un concept — o idee de lucru, un sentiment, un fel de excitație.

1. În ce măsură considerați romanele dumneavoastră ca o metodă de rezolvare a unor probleme?

B. În străinătate există în general impresia că nu ne putem justifica existența. Dacă aș împărtăși acest sentiment n-aș mai trebui să scriu romane.

1. Vi se întâmplă vreodată ca în febra scrisului să vă pomeniți că adoptați o poziție cu care în mod conștient nu ați fi de acord?

B. Da, foarte des, și cred că acesta e semnul cel mai adevărat că lucrez bine. Dacă totul merge cum vrei și nu simți nici un fel de opoziție, e foarte probabil că te afli într-o găoace, rege al spațiului infinit.

1. În ce măsură personajele dumneavoastră devin independente?

B. Dacă le împovărez făcându-le să aibă o atitudine plată sau inertă, se pare că nu acceptă așa ceva. Adevăratul motiv al scrierii nu este încercarea de a ajunge la o scriitură netedă ci de a descoperi adevărul intern al personajelor.

1. Ați vrea să ne împărtășiți câteva păreri despre scriitorii contemporani?

B. De fapt evit să discut despre scriitorii contemporani. Aș vrea să spun că-l admir foarte mult pe J.F. Powers. Mi-a plăcut deajuns de mult *The Ginger Man* al lui Mr. Donleavy. Am considerat romanul foarte amuzant și emancipat. Îl admir pe John Cheever, pe Wright Morris, pe Ralph Ellison, pe William Gaddis și pe mulți alții... În literatura modernă există tendința de a câștiga o anume suplețe împotriva restricțiilor impuse de generațiile americane. Lui Samuel Butler, de pildă, îi plăcea eliberarea de atitudinile și de retorica victoriană. Anderson și Hemingway deasemeni. Donleavy se desprinde de regulile bunului roman, ca de dogmele responsabilității, căsătoriei etc. Fără îndoială că astfel ucizi niște cadavre. Căsătoria, toți o atacă. Familia, toată lumea se leagă de ea. Nu e prea greu să fi radical în felul acesta, când opinia burgheziei e aproape în întregime de partea ta. Scriitorii nu sînt atît de radicali pe cît ar vrea să pară. Adică, ei simt o nevoie puternică de a lua poziții extreme dar imaginația nu ține pasul cu nevoia. Lumea este infinit mai senzațională decît închipuirile lor. Ei nu pot ține pasul cu ea și asta îl exasperează.

(...)

1. Ce părere aveți despre critica modernă?

B. Am sentimentul că cea mai mare parte a criticii e o formă rivală de literatură imaginativă. Înainte atitudinea mea față de critică era total ostilă. Acum a început să se schimbe...

Cei mai buni dintre scriitorii moderni au un aparat teoretic formidabil — Joyce, Mann, Eliot, Yeats, Pound... Este un articol de credință modern că nu trebuie să repeți ceea ce s-a mai făcut și fiecare artist de avangardă se teme de superfluu și are oroare de gesturi orgolioase. Ar trebui ca funcția criticii să fie aceea de a elibera imaginația scriitorilor de povara comparației istorice. În cazul în care critica ar răspunde acestui obligații, imaginația romancierului ar putea fi degrevată.

1. Ați vrea să ne spuneți cîte ceva despre felul în care scriați?

B. Fiecare scriitor învață să facă o serie de lucruri în mod expert și adesea este tentat, cînd e în încurcătură, să joace cu multă pricepere. Adică atunci cînd are îndoieli, el face ce știe mai bine. Are încredere în priceperea sa ca oricare alt profesionist. Cînd lucrul acesta se întâmplă, atunci el nu mai este un artist — a eșuat... În literatură a fi meșteșugar înseamnă sclavie iar literatura noastră este teribil de profesionalizată și mărginită.

(The Contemporary Writer, 1972)

În românește de RADU LUPAN

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

«... Un scriitor înspăimântător de realist»

«Acum, că sîntem singuri, între prieteni, aş vrea să vă solicit complicitatea şi, cu ajutorul dumneavoastră, să păstrez aşa cum se cuvine amintirea acestei zile, prima din viaţa mea în care am venit personal şi în deplinătatea facultăţilor mele intelectuale pentru a realiza deodată două din lucrurile pe care îmi propusesem să nu le fac niciodată: să primesc un premiu şi să ţin un discurs.

Întotdeauna am crezut, împotriva altor păreri respectabile, că noi, scriitorii, nu am venit pe lume pentru a fi încununaţi cu lauri. Întotdeauna am crezut, şi mulţi dintre dumneavoastră ştiu aceasta, că orice omagiu public e un început de îmbălsămare. Întotdeauna am crezut, în sfîrşit, că scriitorii nu sînt scriitori prin propriile lor merite, ci prin nefericirea de a nu fi altceva şi că munca noastră solitară nu trebuie să ne aducă alte recompense sau privilegii decît cele pe care le merită cizmarul pentru pantofii ieşiţi din mîna lui.»

(Din discursul rostit la primirea premiului «Romulo Gallegos», Caracas, 2 august 1972)

«În fond, un scriitor nu scrie decît o singură carte. Greu e să-ţi dai seama care e cartea pe care o scrie. În cazul meu s-a spus că este cartea despre Macondo. Dar dacă te gîndeşti mai bine, vei vedea că nu este cartea despre Macondo, ci cartea despre singurătate... Despre *Un yeac de singurătate* s-au scris tone de hîrtie, s-au spus o mulţime de lucruri importante, dar nimeni nu a atins aspectul care m-a interesat cel mai mult atunci cînd am scos cartea şi anume ideea că singurătatea este contrariul solidarităţii şi cred că aceasta este esenţa cărţii. Aşa se explică frustrarea stirpei Buendía, frustrarea mediului, frustrarea satului Macondo. Cred că aici este vorba de un concept politic: singurătatea considerată ca negaţie a solidarităţii este un concept politic de cea mai mare importanţă.

Cred că am ajuns la maturitatea politică abia atunci cînd mi-am dat seama că realitatea cuprinde miturile oamenilor, cerinţe-credinţele care nu se nasc din nimic, ci sînt create de oameni, sînt viaţa lor cotidiană şi intervin în biruinţele şi eşecurile lor. Mi-am dat seama că realitatea nu înseamnă numai violenţa poliţiştilor care trag în grevişti, ci întreaga mitologie a oamenilor, legendele lor, tot ceea ce face parte integrantă din viaţa lor şi trebuie încorporat în literatură».

(Din interviul acordat lui González Bermejo, *García Márquez: ahora dos cientos años de soledad, in Casa de le Americas*, nr. 63 noviembre-diciembre, la Habana, 1970)

« Romanul ideal ar fi pentru mine un roman absolut liber, care să vorbească elocvent conștiințelor nu numai prin conținutul său politic și social, ci și prin puterea de pătrundere în realitate; dacă se poate, un roman care să răstoarne realitatea și să ne-o arate așa cum este pe partea cealaltă ».

« Cred că sînt un scriitor înspăimîntător de realist, fiindcă socotesc că în America Latină totul este posibil, totul este real; cred că trebuie să încorporăm în cărțile noastre această fantastică realitate latino-americană și să încercăm să facem ca literatura să corespundă vieții noastre, unde se întîmplă în fiecare zi lucrurile cele mai extraordinare ».

(Din interviul acordat lui Armando Durán, *Conversaciones con García Márquez*, în *Revista nacional de cultura*, julio-agosto-setiembre, Caracas, 1968).

Problema cea mai importantă pentru mine a fost să șterg linia de demarcație care separă ceea ce pare real de ceea ce pare fantastic, fiindcă în lumea pe care încerc s-o evoc această barieră nu există. Aveam nevoie de un ton convingător care prin propriul său prestigiu să facă verosimile lucruri aparent neverosimile, și asta fără să tulbure unitatea narațiunii . . .

(Din interviul luat de Gonzales Bermejo pentru revista *Casa de las Americas*)

Mă interesează tot ce a fost istorie la un moment dat. Ordinea cronologică nu mă privește cîtuși de puțin. Cu obiectele procedez la fel: dacă, din motive poetice, vreau ca dictatorul să se plimbe într-un Cadillac blindat, îl fac să se plimbe într-un Cadillac blindat. Dacă, tot din motive poetice, mi se pare mai interesant ca dictatorul să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea, îl fac să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea. Este un procedeu literar de mare efect.

(Din interviul acordat revistei *El éscarabajo de oro*)

. . . Un roman n-are voie să fie plicticos nici o clipă. Peripețiile trebuie să se înnoiască fără încetare amestecînd realul cu irealul, posibilul cu imposibilul.

(Din interviul acordat lui Claude Gouffon în aprilie 1971)

În românește de ANDREI IONESCU

WILLIAM FAULKNER

« Splendida noastră nereușită »

Motivul pentru care nu-mi plac interviurile e că reacționez cu violență la întrebările personale. Dacă întrebările privesc munca mea, încerc să le răspund.

I. Cum vă vin ideile? Cum vă compuneți romanele?

F. Nu cred în inspirație. Scriu întotdeauna din experiența mea personală, despre întâmplări trăite sau povestite de alții. . . Cred că oamenii încearcă să găsească în lucrările mele mai mult decât ce-am pus în ele. Îmi place să relatez cele petrecute, să inventez personaje și situații. Dar asta-i tot. Mă îndoiesc că vreun scriitor știe ce pune într-o povestire. Tot ce încearcă să facă e să zugrăvească mediul în care trăiește și oamenii din jurul lui, în modul cel mai emoționant posibil. El scrie așa cum își folosește tîmparul unelte sale . . . Iată violența ! Violența e doar o unealtă pe care o folosesc ca să exprim ceva cît mai expresiv. Dacă aș putea, aș scrie din nou cărțile mele și cred că le-aș face mai bune. Dar nu cred că aș fi mulțumit cu ele. Nu cred că vreun scriitor poate fi mulțumit cu ce face. Dacă ar fi, nu i-ar mai rămîne decât să se sinucidă. Să fii scriitor înseamnă să fii urmărit de demoni, să fii întodeauna silit să acționezi, să fii mereu stimulat. E o muncă singuratecă, lipsită de satisfacții și pe deasupra niciodată atît de izbutită pe cît ai vrea. Trebuie să încerci mereu și totuși nu e îndeajuns. Niciodată nu e deajuns. Ce răsplată are scriitorul, nu știu.

I. Ați spus că sînteți preocupat doar să relațiți întâmplări. Se poate desluși totuși în lucrările dumneavoastră un sens filozofic. Există o preocupare comună, un scop anume sau o temă care unește lucrările dumneavoastră, nu credeți?

F. Nu există nici o temă în opera mea sau poate dacă este, ai putea spune că e o anume credință în om și în putința lui de a îndura și de a fi întodeauna mai presus de împrejurările prin care trece și decât destinul său.

I. Dar în multe din cărțile dumneavoastră s-ar părea că majoritatea personajelor cad în capcana soartei.

F. Dar întotdeauna există o persoană care supraviețuiește, care triumfă asupra soartei.

I. Totuși, sînt mult mai mulți cei care sînt doborîți, decît cei care supraviețuiesc.

F. E adevărat. Că sînt doborîți nu are importanță. Cum sînt doborîți, e important.

I. Și cum sînt doborîți ?

F. Sînt doborîți încercînd să realizeze mai mult decît știu că pot face. Încercînd să înfrunte înfrîngerea, chiar dacă e inevitabilă.

(Interviu din « Accent », XVI, 1956)

F. Am fost influențat de Flaubert și de Balzac, al cărui mod de a scrie orice deadreptul, cu pana sa tocită, îl admir foarte mult. Și de Bergson evident. Și încă sînt foarte aproape de Proust. După ce-am citit *A la recherche du temps perdu* mi-am zis: asta e ! și am dorit să-l fi scris eu.

(Interviu din « Modern Fiction Studies », 5, 1959—60)

F. Nu am ce spune despre roman (E vorba de *A Fable*, distins cu National Book Award în 1954 — n.t.). Am scris cît am putut mai bine, și dacă ar fi fost de spus mai mult și aș fi putut, aș fi spus-o în carte. Cred că dacă aș mai scrie-o, poate că aș izbuti mai bine, dar socotesc același lucru despre tot ce am creat, așa cum consideră orice artist. Opera nu răspunde niciodată visului de perfecțiune cu care artistul a început-o . . . Acesta îmi era gîndul cînd am spus că Hemingway e un fricos. Am fost citat în afara contextului. În mintea mea era acest vis al perfecțiunii și în ce măsură cei mai buni dintre scriitorii contemporani au reușit să-l realizeze. Am fost întrebat care sînt cinci din cei mai buni scriitorii contemporani și cum îi apreciez și am spus: Wolfe, Hemingway, Dos Passos, Caldwell și eu însumi. L-am pus pe Wolfe primul și pe mine al doilea. Pe Hemingway l-am pus ultimul. Am spus că toți am eșuat. Niciunul nu am reușit să realizez perfecțiunea visată și i-am apreciat pe toți din punctul de vedere al splendorului lor eșec de a realiza imposibilul. Cred că Wolfe a întreprins lucrul cel mai zadarnic, a încercat să reducă întreaga experiență umană la literatură. Și m-am gîndit că, după Wolfe, eu am tins cel mai departe. L-am pus pe Hemingway ultimul pentru că s-a menținut în lăuntru la ceea ce știa. S-a descurcat excelent, dar nu a încercat imposibilul . . . Aceasta nu are nimic de a face cu valoarea operei, impactul sau perfecțiunea în genul ei. Am vorbit doar despre măreția eșecului în ambiția de a atinge imposibilul în limitele experienței umane.

(Interviu din « New York Times Book Review », ian. 1955)

I. Ați afirmat odată că lumea lui Hemingway e îngustă, ați dori să ne explicați această afirmație ?

F. Socotesc că el și-a dat seama de timpuriu de cuprinderea forțelor sale și a rămas în lăuntru al acestei zone. El n-a încercat niciodată să treacă dincolo de hotarul a ceea ce putea îmbrățișa de la sine, ca să nu riște un eșec. A făcut

într-adevăr ce-i era la îndemână într-un mod minunat, însă eu nu văd aici o izbîndă, ci un insucces... După opinia mea, eșecul e mai de dorit. Să încerci să faci ceva ce nu poți, pentru că e peste putință dar totuși să încerci fără să reușești și iarăși să încerci. Pentru mine, asta reprezintă un succes.

1. Considerați «îngustimea» lumii ca un lucru prost?

F. E o întrebare dificilă pentru că ar trebui să fiu Hemingway ca să răspund. Fiind Faulkner, înclin să spun că e un lucru prost, dar dacă aș fi Hemingway care a rămas înlăuntrul a ceea ce știa, capabil de o treabă de prim ordin, cum ar fi *Bătrînul și marea*, poate. Dar pentru mine asta nu-i deajuns: să dai greș e preferabil. Să încerci mai mult decît poți face.

1. Aș dori să vă cunosc părerea despre Caldwell, mai ales în ce privește stilul său simplu, direct, întrucît Caldwell e foarte popular la noi.

F. Cît privește stilul simplu, direct, Caldwell e foarte bun. În prima lui carte, *Drumul tutunului*, exista o idee sau o anumită calitate și forță emoțională, dar după aceea, treptat, treptat a alunecat spre fleacuri, așa cred. Dar în prima carte exista o forță foarte emoționantă care făcea ca oamenii aceia, chiar cînd — firește, astea sînt locurile în care au trăit — nu credeam deloc în ei, să aibă totuși ceva uman și atașant, indiferent dacă nu i-am considerat niciodată oameni autentici.

1. Ce fel de cititori așteptați să vă citească, atunci cînd scrieți un roman?

F. Asta nu aș putea spune, pentru că la un moment dat eram atît de ocupat cu scrisul, scriam cu atît de multă seriozitate, încît nu aveam timp să mă opresc și să meditez. Cine o să citească asta? O să-i placă sau nu? Fiindcă eram foarte ocupat să scriu ceva care să-mi placă, care să mi se potrivească, care după socotelile mele să fie remarcabil. Dar de fiecare dată nu se întîmpla așa, și nu îmi luam răgazul să mă întreb cine va citi asta, pentru că simultan eram angajat cu furie să scriu cartea următoare; speram că asta va fi cea care mi se va potrivi întru totul, știind prea bine că nu va fi așa și că probabil va trebui să scriu o alta imediat ce o voi termina pe aceea. Nu vreau să susțin că nu-mi plăcea ce fac, îmi plăcea. Dar după ce am mai îmbătrînit și am început să lucrez mai încet, mi-am dat seama că există oameni care-mi citesc cărțile. Și cînd am văzut că oamenii îmi citesc cărțile și le gustă și descoperă în paginile lor măcar ceva din ce am încercat să pun în ele, am fost mulțumit și măgulit. Deși au găsit în aceste cărți lucruri pe care eram prea ocupat ca să-mi dau seama că le-am pus acolo. Au găsit simboluri pe care nici nu m-am gîndit să le introduc. Dar simbolurile care există în aceste cărți sînt, evident, expresia unor instincte ale omului, ele nu există în cunoașterea umană ci în patrimoniul său de visuri ancestrale. În singele, poate în oasele lui, mai degrabă decît în arhiva memoriei sale, a intelectului său.

1. Sînteți preocupat să scrieți povestiri psihologice de tip jungian, unul din discipolii lui Freud, sau creați personaje din observație și imaginație?

F. Scriitorul este o ființă total rapace, nu are nici un fel de moralitate și folosește orice sursă. E atît de ocupat să-și însușească totul și să acapareze în folosul lui, încît nu știe, probabil, nici el însuși, de unde a luat ce-a folosit.

Probabil că nici un scriitor nu poate spune: « Am fost influențat de cutare sau cutare ». El poate spune, desigur: « Cutare sau cutare m-a încurajat, i-am admirat opera » și s-ar putea să spună: « Am fost influențat de el și de nimeni altul ». Dar acest scriitor greșeste, el este înrîurit, cred, de fiecare cuvînt pe care-l citește, de fiecare sunet pe care-l aude, de tot ce-a trăit, și e atît de prins în capcana scrisului încît nu are cînd să se oprească și să zică: « Ei, de unde oi fi furat asta »? Dar el a furat-o de undeva.

1. Numele personajelor dumneavoastră are vreun înțeles anume ?

F. Nu. Personajele mele, din fericire pentru mine, se numesc singure. Nu trebuie să alerg niciodată ca să le găsesc un nume. Ele îmi dezvăluie brusc cum le cheamă. Cînd am conceput un personaj, foarte ades, dar niciodată mult timp după ce-am conceput acest personaj, el se numește singur. Dacă nu se numește, eu nu-i dau niciodată vreun nume. Am scris despre unele personaje ale căror nume nu le-am știut. Fiindcă nu mi le-au spus. A existat, de exemplu, un personaj în *Pylon*, personajul central al cărții, care nu mi-a spus niciodată cum îl cheamă. Nici pînă astăzi nu știu ce nume avea. E vorba de reporter, unul dintre protagoniști.

1. Mr. Faulkner, cîtă atenție acordați formei romanelor dumneavoastră ?

F. Răspunsul la această întrebare este asemănătoare cu acela dat întrebării privitoare la numele personajelor și anume că un roman îți impune propria sa formă. Uneori un roman sugerează de la început și foarte exact în ce fel vrea să-l scriu și am scris cărți în șase săptămîni; la altele am lucrat nouă ani, deoarece nu am știut cum voiau să fie scrise. Am încercat, dar n-am reușit, am încercat din nou și iar nu era bine. Și atunci, mi-am dat seama că am scris romanul cît m-am priceput mai bine, așa că ar fi mai nimerit să-l las deoparte și să scriu altul.

1. În Palmierii sălbatici sînt amestecate două tipuri de povestiri. Ce ați urmărit prin asta ?

F. Să relatez povestirea pe care am vrut s-o spun, care era aceea a internului și a femeii care și-a părăsit familia, soțul, ca să fugă cu el. Pentru relatarea ei, într-un fel sau altul, a trebuit să descopăr un contrapunct, așa că am inventat cealaltă povestire, totală ei antiteză, și am folosit-o ca atare. Nu am scris aceste două povestiri separat. Le-am scris așa cum le citiți, capitol după capitol. Capitolul din *Palmierii sălbatici*, capitolul povestirii cu fluviul, apoi un alt capitol din *Palmierii sălbatici* și apoi, drept contrapunct, un alt capitol al istorisirii cu fluviul; ca și un muzician, cred, care ar compune o bucată muzicală în care ar avea nevoie de efecte contrastante, contrapunctice.

1. Stilul dumneavoastră este rezultatul unor eforturi dirijate logic, al studierii diferitelor tehnici și experimente noi în proză, sau aparține unor reflexe firești și nu puteți scrie decît astfel ?

F. Aș spune că stilul este rezultatul unei necesități, al unei nevoi. Prin asta vreau să spun că omul știe că nu poate trăi veșnic, el are doar un timp destul de scurt ca să trăiască, așa că se poate ca în mintea omului, în inima lui, să

existe dorința de a exprima un adevăr universal și el știe că are numai un anumit număr de ani pentru a exprima acest adevăr, așa că, în cazul meu cel puțin, e dorința de a spune totul într-o frază, deoarece s-ar putea să nu trăiești îndeajuns ca să închei două fraze.

1. Ne-ați putea spune care este scrierea dumneavoastră cea mai izbită?

F. După părerea mea, nici una din ele nu e total satisfăcătoare, deaceia mi-am petrecut treizeci de ani, scriind mereu o alta, sperînd că aceasta va fi cea mai bună. Încît, personal, aș avea o anumită dragoste pentru aceea care mi-a pricinuit cele mai multe chinuri, așa cum are o mamă pentru copilul ei. Aceea care mi-a pricinuit cele mai multe chinuri și care, pentru mine, e cel mai frumos eșec, e *Zgomotul și furia*. Aceasta e narațiunea pentru care am cea mai mare afecțiune.

1. Ați vrea să ne spuneți ceva despre felul în care ați scris prima parte (a cărții); totul pare atît de complicat și mă întreb dacă n-ați creat-o (cartea) întocmai Palmierilor sălbatici?

F. Cartea a început ca o relatare, o istorisire fără nici o acțiune, despre niște copii care sînt trimiși de acasă în timpul înmormintării bunicii lor. Ei sînt prea mici ca să li se spună ce se petrece și din întîmplare asistă, în timpul jocurilor lor de copii, la lugubru moment al scoaterii cadavruului din casă, etc. și atunci mi-a trecut prin minte gîndul să văd ce aș putea scoate din ideea inocenței oarbe, preocupată numai de sine, personificată de către copii, dacă unul din acești copii ar fi cu adevărat inocent, adică, ar fi un înapoiat. Așa s-a născut tipul copilului înapoiat și după aceea m-a preocupat foarte mult care sînt relațiile celui handicapat cu lumea din care face parte dar în care nu va reuși niciodată să se descurce și unde va avea el să găsească dragostea, ajutorul care să-l poată proteja în inocența lui? Prin «inocență» înțeleg felul în care Dumnezeu l-a făcut orb la naștere, adică fără minte din naștere, așa că nimic nu se mai poate schimba și în acest fel a început să se contureze personajul sorei sale, apoi fratele, Jason (care după mine reprezintă răul total. În ochii mei, e personajul cel mai ticălos pe care l-am conceput vreodată) a apărut și el. Apoi s-a simțit nevoia unui protagonist, a culva care să spună povestea, așa că a apărut și Quentin. Și atunci mi-am dat seama că nu pot relata toate acestea într-o scurtă povestire. Așa că am relatat ce a simțit înapoiatul în acea zi și totul era de neînțeles, nici eu n-aș fi putut spune ce se întîmplă, așa că a trebuit să scriu un alt capitol. Apoi am hotărît să-l las pe Quentin să debiteze versiunea lui despre aceeași zi, despre aceeași întîmplare și el a făcut-o. Apoi a trebuit să existe un contrapunct, care era celălalt frate, Jason. În acest moment, totul era de neînțeles. Mi-am dat seama că nu se poate termina așa și atunci a trebuit să scriu o altă parte, din afară, ca un om din afară, care e scriitorul, ca să spun ce s-a întîmplat anume în acea zi. Și așa a crescut cartea. Adică, am scris aceeași povestire de patru ori. Nici una din ele nu era cum trebuie dar mă chinuisem atît de mult încît nu le-am putut arunca ca să încep să le scriu din nou, și am publicat cartea așa cum era. Nu a fost deloc un *tour de force* deliberat, narațiunea s-a alcătuit în acest fel.

(Faulkner la Nagano, 1956)

I. Unele din cărțile dumneavoastră cum ar fi Zgomotul și furia, În timp ce agonizez sint pline de violență. Dintre cele mai recente, Nepoftit în țărină, Gambitul calului, lasă să se întrevadă o oarecare speranță. Pot fi ele considerate ca aparținând unui Faulkner de altă manieră?

F. Nu.

I. De ce, uneori, atîta ură?

F. Trăiesc într-o țară unde există multă violență. Datoria scriitorului e de a reflecta ce a trăit, de a împărtăși lectorilor săi sensul adînc al trecutului său, de a revela ceea ce a îndurat, ce a vrut Dumnezeu să facă din el.

I. Personajele dumneavoastră sînt inspirate uneori după personaje reale?

F. Nu. Niciodată. Dumnezeu a creat pe oameni cît a putut mai bine. Eu încerc să fac ceva mai mult decît el, fără să realizez vreodată ceea ce urmăresc. În clipa în care aş realiza, totul s-ar termina.

(Faulkner vorbește — « Nouvelles littéraires, 1955 »)

I. Spuneți-ne ceva despre dumneavoastră ca scriitor.

F. Dacă n-aș fi existat, altcineva ar fi scris ce scriu eu, Hemingway, Dostoievski, noi toți. O dovadă e și faptul că există trei candidați posibili a fi scris piesele lui Shakespeare. Dar ce este important e Hamlet sau Visul unei nopți de vară, nu cine le-a scris, ci faptul că le-a scris cineva. Artistul nu are importanță. Numai ceea ce crează el e important, întrucît nu e nimic nou de spus. Shakespeare, Balzac, Homer au scris toți cam aceleași lucruri și dacă ar fi trăit 1000 sau 2000 de ani mai mult, editorii n-ar fi avut nevoie de nimeni alții.

I. Dar chiar dacă s-ar părea că nimic nu mai e de spus, oare individualitatea scriitorului nu este importantă?

F. Foarte importantă pentru el însuși. Ceilalți ar trebui să fie preocupați într-o asemenea măsură de opera lui, încît să nu-i intereseze individualitatea sa.

I. Și contemporanii dumneavoastră?

F. Niclunul din noi n-a reușit să-și realizeze visul de perfecție. Așa că apreciez pe fiecare din noi după splendida noastră nereușită de a face imposibilul. După părerea mea, dacă aş putea scrie întreaga mea operă din nou, sint convins că aş scrie-o mai bine, ceea ce e lucrul cel mai prețios pentru un artist. Acesta e motivul pentru care el continuă să lucreze, să încerce mereu; el crede de fiecare dată că acum o să dea lovitură rîvnită. Desigur el nu va reuși, și deaceia e mai bine pentru el. Dacă ar reuși vreodată, dacă ar face ca opera să corespundă visului, nu i-ar mai rămîne nimic decît să-și taie beregata, să sară dincolo de acea culme a perfecției și să se sinucidă. Sînt un poet ratat. Probabil că fiecare romancier vrea mai întîi să scrie poezie, își dă seama că nu poate și apoi încearcă să scrie schițe, formă care, după poezie, e cea mai dificilă. Și nereușind nici asta se apucă să scrie romane.

I. Există vreo formulă posibilă după care să devii un bun romancier?

F. 99% talent... 99% disciplină... 99% muncă. Nu trebuie să fi satisfăcut niciodată de ce faci. Munca romancierului nu e niciodată atît de bună pe cît ar putea fi. Întotdeauna să visezi și să ți_ntești mai sus decît ții că poți. Nu te preocupa doar

să fii mai bun decît contemporanii sau predecesorii tăi. Încearcă să fi mai bun decît tine însuși. Un artist e o făptură chinuită de demoni. El nu știe de ce îl aleg pe el și de obicei e prea ocupat ca să se întrebe de ce. . .

I. Trebuie să vă simțiți îndatorat lui Sherwood Andersonn, dar cum îl considerați ca scriitor ?

F. El a fost tatăl generației mele de scriitori americani și al tradiției scrisului american pe care succesorii noștri o vor continua. Nu a fost niciodată apreciat la justa sa valoare. Dreiser e fratele lui mai mare și Mark Twain, tatăl amîndurora.

I. Ce părere aveți despre scriitorii europeni din aceeași perioadă ?

F. Cei doi oameni mari din vremea mea au fost Mann și Joyce. De « Ulysses » al lui Joyce trebuie să te apropii așa cum se apropia predicatorul baptist analfabet de Vechiul Testament : cu credință.

(Interviu în « Paris Review », 1956)

Selecție și traducere de RADU LUPAN

confidențial
JOYCE
Precursorul
JOYCE
Precursorul
Precursorul
Precursorul
Precursorul
confidențial
JOYCE
Precursorul

PERMANENȚA
JOYCE

Reflexiuni interferente

HERMANN BROCH

Imaginea despre lume a romanului

(...) Am putut constata că romanul, în fond, nu este îndreptăţit să descrie lumea așa cum aceasta ar trebui să fie, întrucît nu-i este permis să fie operă tezigă, şi am mai constatat că şi o serie de alte lucruri nu-i sînt permise. Va trebui deci să mai formulăm încă odată întrebarea noastră de la început: prin ce se deosebeşte imaginea despre lume a romanului de toate celelalte imagini despre lume, care este sistemul său de valori, în cadrul căruia îşi poate afla dreptul la existenţă şi scopul său? Şi oare scopul său să fie cu adevărat descrierea lumii, așa cum este ea? Nu ar însemna asta ca el să nu fie decît oglinda tuturor celorlalte imagini despre lume şi n-a pierdut el şi în acest sens dreptul la existenţă?

La toate acestea putem acum să dăm un răspuns. Da, romanul trebuie să fie oglinda tuturor celorlalte imagini despre lume, dar acestea sînt pentru el doar nişte vocabule ale realităţii, la fel ca oricare alta a lumii exterioare. Şi tot așa ca pe fiecare dintre celelalte vocabule ale realităţii, pe care şi le extrage din lumea exterioară, el trebuie să le integreze în propria sintaxă poetică. Fireşte că prin aceasta romanul, opera, devine funcţie sociologică a lumii înconjurătoare. Nici o acţiune umană nu poate fi exceptată de la aceasta. Dar aici nu este vorba decît despre periferia extremă. Chiar dacă funcţia aceasta este condiţionată de timp şi relativistă, unitatea sintaxei poetice înalţă relativul, cel puţin din punct de vedere al ideii, în zona absolutului. Mai simplu spus: opera, creaţia poetică trebuie să cuprindă în unitatea ei întreaga lume, ea trebuie să reflecte prin selectarea vocabulelor realităţii cosmogonia lumii, să dea strălucire — prin modelul pe care îl propune — nemărginirii voinţei etice.

Goethe a luat asupra sa această misiune pe care el o înţelesese din punct de vedere al religiosului, şi aceasta într-un timp în care religia creştină era de o cu totul altă vitalitate ca acum. El îl concepea ca fiind strîns înrudit cu noţiunea de cultură. Şi într-adevăr, din totdeauna religia vie a fost concomitent purtătoare a culturii umane. Cultura în acest sens însă are şi misiunea să selecteze cunoştinţele polihistorice ale timpului respectiv, guvernate de o valoare supremă, să le confere o rodnicie etică, şi astfel să modeleze omul, căruia i se transmite cultura, în spiritul a ceea ce este, ce trebuie el să fie: personalitate. Şi aici avem iarăşi o măr-

¹ Text din 1933.

turie a geniului clarvăzător al lui Goethe în faptul că religia avea să-și piardă și mai mult strălucirea, că urma să mai treacă un secol, înainte ca scriitorul să poată, să fie nevoit să preia moștenirea goetheană. Romanul modern a devenit poliistoric. Vocabulele realității sînt pentru el marile viziuni asupra lumii. Am vorbit la început despre marile proiecții naturaliste ale romanului francez, despre ampla viziune psihică asupra lumii a lui Dostoevski. Misiunea romanului poliistoric goethean este încă și mai cuprinzătoare și niște prime încercări care să urmeze această cale există de pe acum. L-am citat în repetate rînduri pe Musil. Trebuie să-i numesc aici și pe Thomas și Heinrich Mann, după cum trebuie să mă refer și la Gide. Desigur, multe aspecte nu mai pot fi considerate goetheene în romanul modern. Goetheană a rămas doar structura și misiunea. Mijloacele de exprimare sînt multiple și pot fi găsite în planurile cele mai diverse. Și uneori nu este vorba decît de o lărgire a vechiului roman naturalist prin tehnici noi, ca în cazul secțiunilor lui Dos Passos. Dar oricît de mult s-ar îndepărta unele dintre aceste încercări de sfera spirituală, care era și cea a lui Goethe, sau de atitudinea spre care tindea Thomas Mann — toate aceste încercări au un obiectiv comun, care nu este nici mai mult nici mai puțin decît noul obiectiv valoric al romanului. Și acesta, ca oricare alt obiectiv valoric, este situat infinit de departe. Dar dacă el este marcat de numele lui Goethe, aceasta nu înseamnă că drumul care duce spre el trebuie să fie neapărat cel al lui Goethe, — oricare geniu care se apropie de acest obiectiv este goethean, într-un sens mai adînc: gîndiți-vă de exemplu la cel care a înțeles în modul cel mai cuprinzător și profund noua misiune poetică — mă refer la James Joyce.

Și tocmai James Joyce ne face să înțelegem din nou că misiunea poeticului este crearea modelului unei lumi de halucinație, a unei lumi ideale. Țelul infinit, nicio dată atins al științei, de a dobîndi o imagine totală a cunoașterii, dorința infinită, nicio dată împlinită în realitate a oricărui sistem de valori, flecare tinzînd spre absolut și încercînd să reunească toate elementele raționale și iraționale ale vieții — toate acestea își găsesc o împlinire, dacă nu reală, atunci simbolică în cosmogonia și sintaxa unificatoare a poeticului. Unitatea operei de artă este abstrasă din cursul infinit al evenimentelor. Ea consituie deci un tot unitar, care devine simbol al lumii și astfel anticipează în mod simbolic viitoarea mare cosmogonie: dintotdeauna literatura a însemnat o nerăbdare a cunoașterii. Dar tocmai din aceste motive ea devine și simbol al creativității. Creativitatea nu constă în fabulația neîngrădită, ci în fînit, în unitatea care reprezintă veșnica sa nouitate și în care iraționalul și obscurul irump sub o formă mereu nouă la lumină. (. . .)

In Theorie und Technik der Romans im 20. Jahrhundert,
hrsg. von Hartmut Steinecke Max Niemeyer Verlag
Tübingen, 1972, p. 55—57.

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Patru vocabulare de lectură pentru «Ulysses»

În şirul acesta de peşti, încercînd fiecare să iasă din cursul spumos al torentului literelor englezeşti, — deschizătorul cărării era păstrăvul Lawrence — existau şi doi somoni de o greutate remarcabilă şi (după cum s-a văzut mai tîrziu) de un gust excelent. Unul a fost T.S. Eliot, de care va trebui să ne ocupăm mai tîrziu, atît pentru avîntul său negator, cît şi pentru modul deosebit de elegant şi de îndreptăţit cu care, pînă la urmă, a întors spatele curentului; celălalt este James Joyce, care a luptat, dînd din aripi şi din coadă, ani de-a rîndul, împotriviindu-se curentului secular, stîrnind în jurul său minunate scînteieri irizate — dar şi pete de noroi — şi care, chiar înfrînt, n-a făcut niciodată cale întoarsă: un mare artist şi o nobilă figură. În rest, fără urmaşi posibili.

Dacă în legătură cu Virginia Wolf disputele asupra vitalităţii metodei artistice pot rămîne cumva în suspensie, cele privind tehnica şi limbajul create de Joyce pentru a se exprima fuseseră încă dinainte prevestite, fapt ce nu infirmă cîtuşi de puţin valoarea unei opere care rămîne cu atît mai semeţ solitară.

Joyce — mai înainte de orice — era un irlandez pur sînge, puţin prea tînăr pentru a participa la mişcarea *Celtic Twilight*, de care ar fi avut fără îndoială oroare, în pofida caracterului paroxistic irlandez al cauzei. În măsura în care un autor poate face parte dintr-o literatură dinainte fixată, Joyce aparţine însă cu totul literaturii engleze. Joyce a fost într-adevăr începutul, apogeul şi decadenţa a ceea ce îmi permit să numesc «litjoyceana». În revolta împotriva tradiţiei, Lawrence era mînat de instincte şi de sinceritate, Joyce, însă, posesor al unui imens bagaj de cultură, ajunge la propriile sale concluzii lucid, combătînd şi dezbătînd fără odihnă. Propunerea lui era aceea de a construi într-o manieră deliberat aleasă un edificiu şlefuit la perfecţiune, implicînd totul, de la cea mai fulgerătoare intuiţie pînă la contemplaţia adîncă asupra lumii. Autorul nu lăsa aici nimic la voia întîmplării; Joyce într-adevăr ţinea cu tot dinadinsul să dea o lovitură «to a world culled to sleep by a secretive morality and an outworn art».¹

¹ Găsit din întîmplare între manuscrisele scriitorului, acest text inedit a fost dat la iveală în ziarul *Corriere della sera* din 7 august 1977. Face parte dintr-o suită de «eseuri-vorbite», rostite de Lampedusa în cadrul unor reuniuni periodice frecventate de tineri intelectuali din Palermo. Exponerile însoţeau lecturi din prozatori proeminenţi, pe marginea cărora autorul Ghepardului glosa adesea stante pede, sub imperiul spontaneităţii (lucru vizibil chiar în stilul fragmentar al textului de faţă, ce nu fusese destinat, inişial tiparului), dînd frlu liber propriilor preferinţe, de unde şi întregul deosebit revelator al consideraţiilor sale, îmbibate de o cultură întinsă şi de un gust rafinat, expresie a unor opţiuni estetice originale.

² «unei lumi cufundate în somn de o moralitate ipocrită şi de o artă sleită».

Faima sa (mai presus de orice îndoială, durabilă) se întemeiază pe două cărți extrem de voluminoase și pe care mă întreb dacă este cazul să le numesc romane sau mai degrabă confesiuni sau viziuni: *Ulysses* (1922) și *Finnegans Wake* (1939).

Înainte de acestea, în 1914, Joyce publicase însă un volum de nuvele cu totul remarcabil: *Dubliners*, iar în 1916 un roman autobiografic, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, carte de importanță fundamentală.

În *Portretul artistului*, roman absolut fascinant, neconformistă este doar hotărârea luată în final de Stephen Dedalus, personajul principal. Este povestea simplă și dureroasă a unui tânăr, elev într-un colegiu iezuit, în fața căruia stă perspectiva intrării în călugărie. Dar Dedalus abandonează colegiul pentru a se înscrie la o universitate laică. Stilul este rapid și simplu, cu dialoguri realiste marcând net discrepanța față de mediul ambiant și de onțiuinea religioasă. Sînt capitole cînd proza devine exaltată și poetică. Dar Joyce face să se simtă neîncetat starea de tensiune spirituală a tînărului Dedalus, simptomele crizei lui de conștiință care se accentuează, spre a izbucni în final, unde apare femeia, sub chipul unei tinere care se ivește suficient de dezbrăcată, pe o plajă. «It was an outburst of profane joy. A wild Angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy, from the fair courts of life».¹

Pînă aici am putea avea impresia că Joyce nu avea de gînd să treacă dincolo de poziția lui Lawrence, deși reacția sa nu consta, ca la Lawrence, în refuzul de a accepta vechile inhibiții, ci într-o rebeliune împotriva unor dogme precise, împotriva unei cariere asupra căreia reflectase îndelung. Într-un dialog cu un condiscipol, Stephen Dedalus (de fapt Joyce însuși) dezvăluie cititorului drumul destul de primejdios pe care vrea să se avînte. «Look here, crawly, you have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not save that in which I no longer believe whether it calls itself my home, my fatherland or my church; and I will try to express myself in some mode of art or life as freely as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use: silence, exile and cunning».²

Anagajament care obligă, și care a fost ținut cu credință de Joyce dealungul întregii sale vieți; cuvinte grave care au purtat în ele și simptomele naufragiului. Naufragiu care, acum, după treizeci de ani, ni se pare tulburător de similar cu naufragiul în care se confundă Ulise în viziunea lui Dante, purtînd în sine — odată cu căderea — consolarea călătoriei începute.

Bineînțeles, nu-i vorba de a-l considera pe Joyce un revoluționar, ridicat împotriva ordinii din societate sau, cel puțin nu numai împotriva ei. De-ar fi fost numai atît, i-ar fi fost deajuns limbajul obișnuit al omului de pe stradă. Ceea ce Joyce urmărea era însă să dea o viziune a societății în modul considerat de el just: o viziune totală, fără scheme interpușe, reflectînd așadar sentimentul de constanță a vieții și traducînd această impresie într-un limbaj ce exprimă întreaga originalitate a acestei viziuni interioare. Joyce nu s-a mulțumit să prezinte spectacolul vieții doar prin prisma propriei sale viziuni interioare: această viziune el a năzuit să o înfățișeze ca factor care să îmbrățișeze integral viziunile interioare

¹ «O izbucnire de bucurie profană. I se arătase un inger sălbatic, Ingerul tinereții și farmecului muritor, sîlle din frumoasele curți ale vieții».

² «Ascultă... m-am întrebat ce aș face și ce n-aș face. Am să-ți spun ceea ce voi face și ceea ce nu voi face. Nu voi cruța cele în care am încetat să cred, indiferent dacă este vorba de familie, țara sau biserica mea; și voi încerca să mă exprim, într-o modalitate artistică sau existențială, cît voi putea de liber, recurgînd, întru apărarea mea, la unicele arme pe care îmi pot permite să le folosesc: tăcerea, exilul și dibăcia».

ale celorlalte personaje. Sîntem, de fapt, confrunțați cu faimoasele trei puncte ale hotărîrii autorului de a cuprinde întregul în trei planuri: planul autorului, planul personajului în sine, planul personajului creat de autor.

Tehnică de o neasemuită dificultate, creînd frecvent efecte de o profunzime uimitoare pe care mintea noastră — care nu este a lui Joyce, nici a personajului său, nici a personajului respectiv în felul în care a fost perceput de Joyce —, nu a putut-o vedea decît drept o enigmă pe care ar fi fost totuși rușinos să o desfidă.

Cele opt sute de pagini ale romanului *Ulysses* istorisesc doar douăzeci și patru de ore din viața Dublin-ului, oraș unde se învîrte și Stephen Dedalus, înconjurat însă, de astă dată, de o mulțime de personaje; caracterul principal, dominîndu-le pe toate celelalte, este aici Leopold Bloom, în jurul căruia gravitează înși aparținînd tuturor păturilor sociale, urmăriți în toate activitățile lor, pe străzi, în case, în birouri, magazine, « localuri publice » și bordeluri; și observăm — notați bine acest lucru — nu altă ceea ce face această lume pestriță, cît, mai ales, ceea ce gîndește, ceea ce fiecare vede, aude, adumeacă și suspectează pe ascuns. Pentru Joyce, această omenire este despuiată, întocmai ca împăratul din povestea lui Andersen. Fluviul constant de senzații traversînd mintea personajelor ne este expus fără jenă, indiferent cît ar fi de vulgare, prihănite, obscene, sau chiar sublime.

De bună seamă, acest spectacol este variat. Există uneori momente de exaltare, ca de pildă, atunci cînd Stephen Dedalus își expune, în argumente, propria lui teorie cu privire la Hamlet, sau cînd Russel subliniază că « the supreme question about a work of art is out of how deep a life it does spring ». Uneori își bate joc cu cruzime de sentimentalism (care, pentru Joyce, reprezintă fundul infernului). În această privință, critica cea mai acidă la adresa lui Tennyson îmbracă forma unui joc de cuvinte: « Lawn Tennyson ».

... Pentru cine cunoaște foarte bine limba engleză, cu întreaga sa nemăsurată ei bogăție de expresie, mai mult încă, în dedesubturile cuvintelor sale tehnice, triviale sau de jargon, lectura lui *Ulysses* poate părea dificilă la primele pagini. Fluxul constant de imagini care se scurge prin mintea lui Stephen, a lui Bloom, a lui Buck Mulligan sau a tinerei Gerty McDowell, este exprimat printr-o succesiune neîntreruptă de simboluri, indicate uneori printr-un singur cuvînt, alteori prin fraze ciuntite, deformate, sau prin citate din alți autori: astfel procedează de fapt, însăși mintea umană mai înainte ca fluxul de imagini să fie canalizat, iar Joyce ambiționează tocmai să reprezinte viața în totalitatea ei, viața exteroară, dar, mai ales, cea țîșnind continuu din profunzimea inconstienței lui, în sălbăticia dezordinii lui.

Nimic nu este ținut în surdină, nici o reticență a cititorului nu este luată în considerație. Cartea lui Joyce poate fi îndrăgită, sau dimpotrivă detestată; este însă obligatoriu să-i admirăm eroica vitalitate. Unii vor spune că este oribilă: nimeni nu va putea nega că este opera unui Maestru.

Ulysses este o piatră de încercare: cei care jură pe Proust, care pe T.S. Eliot îl declară facil, iar pe Dylan Thomas de o claritate infanțilă, vor fi cuprinși de amețeață citind *Ulysses*. Poate fi plăcut să observi funcționarea unui creier artificial, din cele ce pot fi văzute la Deutsches Museum, irigate cu sînge artificial, la ordinele unor nervi de aluminiu, transmise în tăcere și deplină acuratețe; altceva este să privești, dealungul a opt sute de pagini, echivalentul unui om eviscerat, cu intestinele, ficatul, plămîni și toate celelalte organe alcătuiind — a-i zice — o nemăpomenită denușcare a propriei tale ființe interioare; e nevoie,

pentru aceasta, de o remarcabilă doză de sînge rece. Puțini o au. Cît despre cei care n-o au, își vor răzbuna dezgustul afirmînd că Joyce e un mistificator, — desigur, vechea, nebuneasca insultă a fariseilor.

... Lumea lui Joyce și crezul său artistic sînt atît de individuale, încît cineva care ar vrea să calce pe urmele lui n-ar putea-o face decît scriind un lucru fundamental diferit. Poate *Athalie* sau *La Locandiera* să fi fost, la vremea și în felul lor, opere fidele postulatului joyceean.

Nu vreau așadar să aud pe nimeni vorbind în bătaie de joc despre acest martir al expresiei individuale. Nebun, poate, dar de o nebunie căreia, etic vorbind, înțelepciunea unui Wordsworth sau a unui Monti nu este demnă să-i lustruiască ghetetele. Nu nebun, ci mistificator, desigur, ar mai putea ei să-l eticheteze, printre fluierăturile lor. Dar cei dispuși să fluiera sînt tocmai cei incapabili să sezeze mistificarea care-și rîde de ei pe față în săgețile unui Bouguereau, în blestemele lui Carducci și în siropoasele cărți de versuri ale lui Gozzano.

În românește de CARMEN-FRANCESCA BANCIU

MICHEL BUTOR

Joyce și romanul modern

Într-un pasaj adesea citat din *Gambara*, Balzac amintește următorul dialog: « — Beethoven este depășit de noua școală, spuse cu dispreț compozitorul de romanțe. — Nici nu este încă înțeles, răspunse contele; cum ar putea fi depășit? »

Veți auzi poate spunându-se că arta lui Joyce este « depășită » de cea a unei noi școli de roman, și deci că nu mai trebuie citit. Ce ușurare ! Era tare voluminos, și greu de citit, pare-se. . . la luați-l însă din scurt pe cei care vă fac aceste frumoase declarații și veți vedea, în majoritatea cazurilor, că n-au citit din Joyce decât câteva pagini ; iar dacă-i întrebați ce formulă nouă propun, veți constata cu surprindere că este vorba, în general, de imitări destul de banale după lucrări din secolul al XIX-lea.

Ciți, dintre autorii noștri aparținând « noului val », nu sînt decît niște compozitori de romanțe ! Nu este chiar atât de ușor să « depășești » în artă, și cînd ești atât de grăbit, aceasta se întîmplă aproape întotdeauna pentru că nu știi cum să găsești mai repede un pretext spre a nu cerceta mai îndeaproape operele de care te temi, din frica obligațiilor care ar rezulta.

O știm cu toții, orice operă majoră conține rezerve nesecate de actualitate. Adesea, ceea ce ne apăsă mai bine cunoscut, mai bine clasat, se reveală la o cotitură a drumului nostru, ca purtătorul unor învățăminte noi.

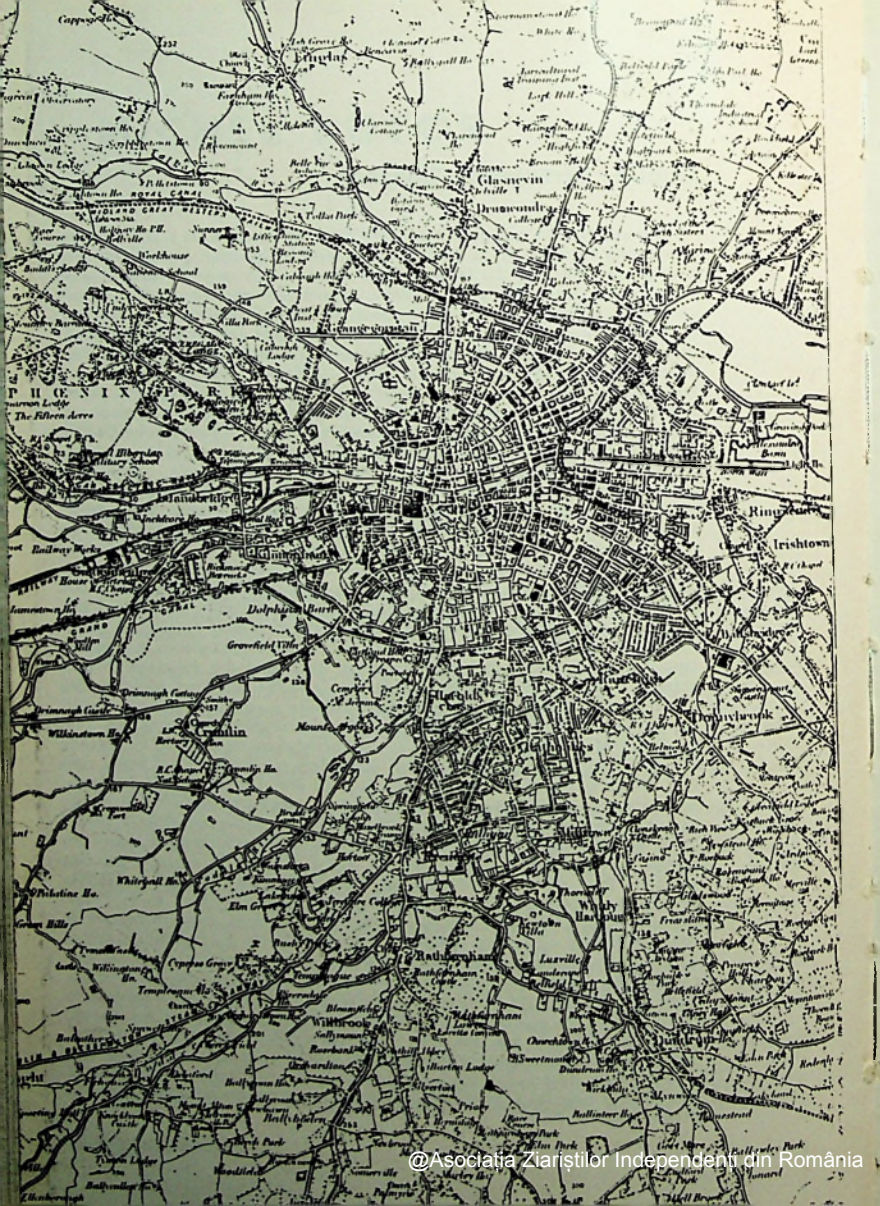
Cert este că nici o operă nu poate fi socotită cu adevărat modernă, dacă nu ține seama într-un fel sau altul — dar profund, personal — de câteva fapte mari, de cițiva maeștri care orientează pelsajul. Nici un compozitor din secolul al XIX-lea nu mai există azi, pentru noi, dacă nu a fost sensibil la revoluția beethoveniană. Beethoven este unul din jaloanele principale ale istoriei muzicale europene, iar dacă este sigur că nici pe departe nu am măsurat încă toate sălile acestui castel prodigios, că nu l-am inventariat toate posibilitățile, este de asemenea sigur că, pentru a te situa în posterite a devenit indispensabil să-l fi vizitat, și apreciat măcar parțial.

Dublin, cartografie joyciană

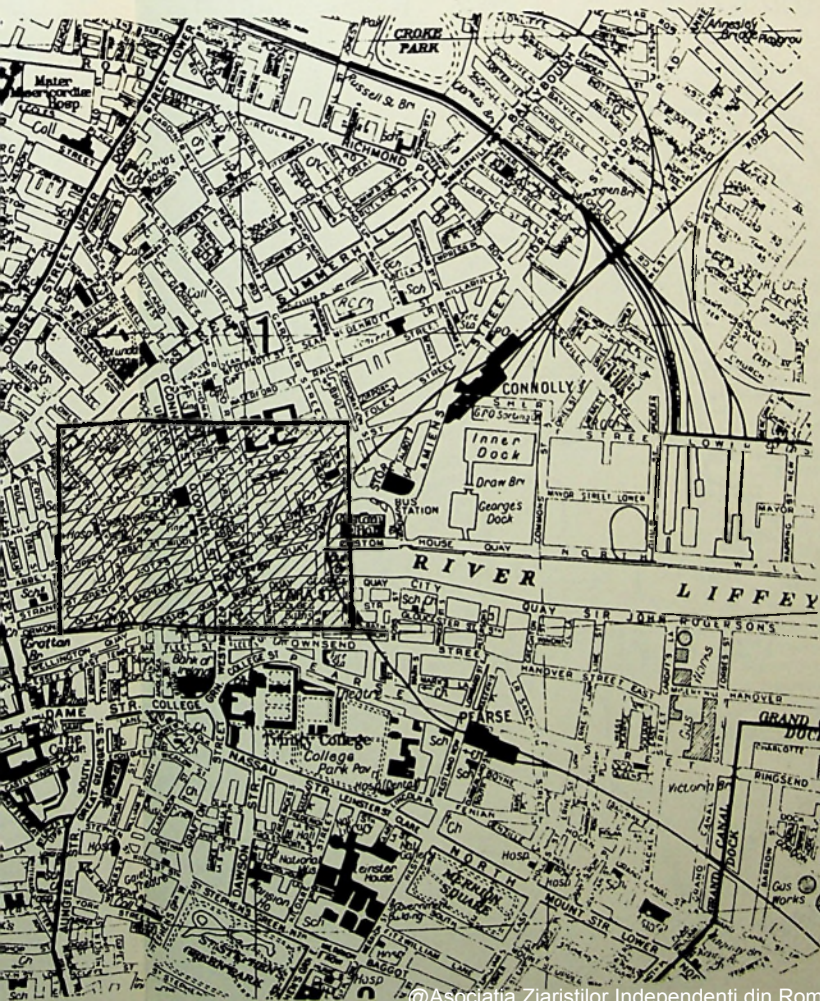
O hartă este un instrument de lucru dar și de cucerire. În cazul lui Joyce, recucerind din exil, de la distanță, cu armele imaginației, peisajul material și uman al Dublinului din *Ulysses*, harta a fost — instrumental vorbind — pe planul grafic, o unealtă și un reazem al artistului-strateg, captând pentru eternitate, în îmbrățișarea privirii romanești, îndepărtatul teritoriu îndrăgit. Biografia scriitorului ne asigură că în tot timpul compunerii romanului *Ulysses*, în elaborarea fiecăruia din cele optsprezece episoade ale modernei odisee dublineze, Joyce avea pe masa de lucru — la Trieste, Zürich sau Paris — o hartă amănunțită a orașului său natal, urmărind pe ea pașii tuturor personajelor, intersecțiile tuturor traiectoriilor, situarea în spațiu a tuturor clădirilor, unde, pe rând, se mută și evoluează acțiunea. Chipul orașului Dublin, bîntuind nostalgic și obsesiv, din sute de unghiuri de vedere, imaginația lui Joyce, se regăsește într-adevăr, precum un uriaș mozaic, pe fundalul acestei narațiuni, cu o vivacitate și o forță de penetrație pe care cititorul o sesizează ca una din trăsăturile definitorii ale lui *Ulysses*. Într-adevăr, «dacă cineva ar fi rugat să-și exprime opinia în legătură cu patru lucruri care l-au impresionat mai mult citind *Ulysses* — sublinia Northrop Frye în *Anatomia criticii* — destul de plauzibil ar fi următorul răspuns: întâi, claritatea cu care peisajul, sunetele și mirosurile Dublinului prind viață sub condeul scriitorului, perfecțiunea zugrăvirii personajelor, naturalețea dialogurilor. Apoi, modul extrem de elaborat în care trama narativă și personajele parodiază tipare arhetipale eroice, mai ales acela al *Odiseei*. În al treilea rând, revelația caracteriologică și faptică decurgînd din folosirea investigatoare a tehnicilor monologului interior. În sfîrșit, tendința enciclopedică și exhaustivă, constantă în procedeele tehnice și chiar în subiect, exprimarea făcîndu-se într-o terminologie de mare vigoare intelectuală».

Cititorul român al lui *Ulysses* a avut prilejul să regăsească, în paginile revistei noastre, pînă acum, trei din episoadele romanului, luînd astfel contact direct nu numai cu personajele, ci și cu acel Dublin, scump lui James Joyce: în scena primului episod — Telemah —, este vorba de turnul Martello, pe faleză mării, între timp devenit «Muzeul Joyce» (în *Secolul 20* nr. 2/1965); în scena celui de al șaselea episod — Hades —, de cimitirul Glasnevin (în *Secolul 20* nr. 10-11-12/1971); iar în scena celui de al patrusprezecelea episod — Boii soarelui —, de spitalul Mater Misericordiae de pe Holles Street, una din maternitățile capitalei irlandeze (în *Secolul 20* nr. 11-12/1973). Această nouă tranșă a cărții — episodul Eol — plimbă pașii cititorului la redacția gazetei «Evening Telegraph», în chiar inima metropolei Irlandeze. Capitolul se dispensează de eseu introductiv, fiind însoțit de un bogat aparat de note explicînd laconic toate referințele și conotațiile majore ale situațiilor descrise. Hărțile, la rîndul lor, ilustrează narațiunea într-o modalitate cvasi tehnică, surprinzînd în obiectivul lor proiecții, progresiv mărice, ale Dublinului văzut de sus, așa cum Joyce însuși îl va fi contemplat gînditor, croind și îmbinînd substanța memorabilei capodopere. Locul acțiunii — vestitul și mult dezbătutul *topos* artistotelic — aici respectat de făuritor cu strictețe, în neștirbita lui unitate, se distinge, hașurat, pe planșă și în detaliul dintre paginile 72—73.

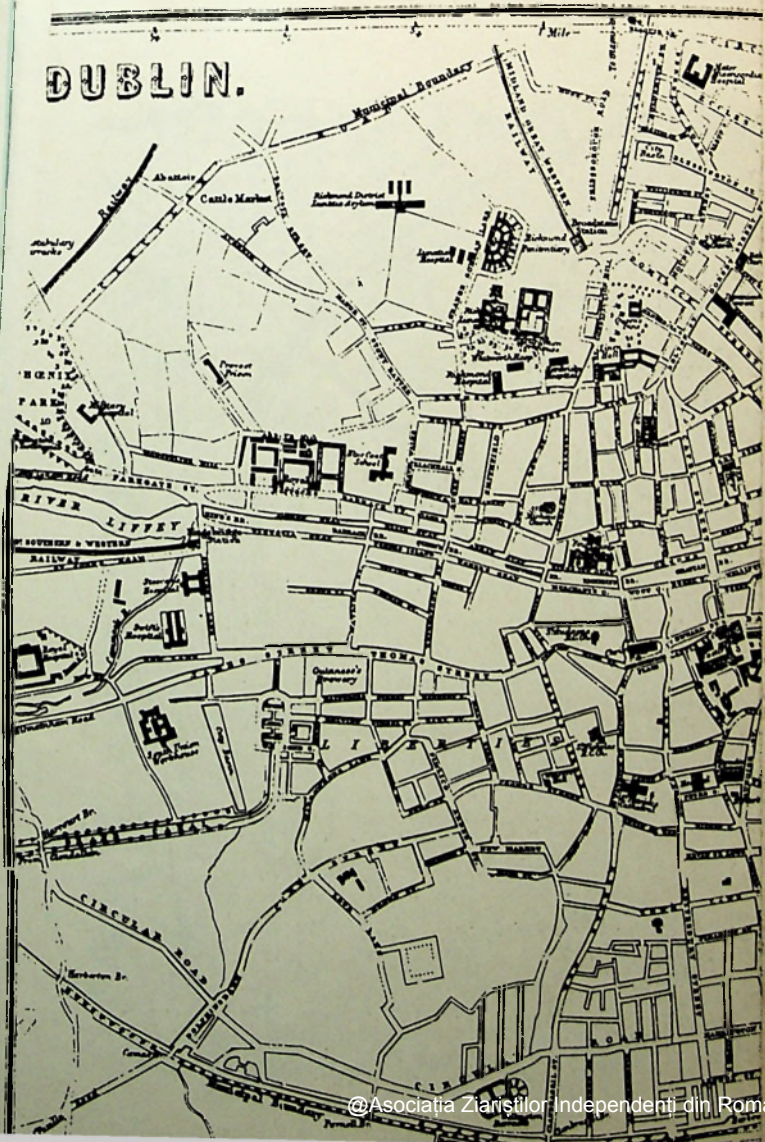
ANDREI BREZIANU

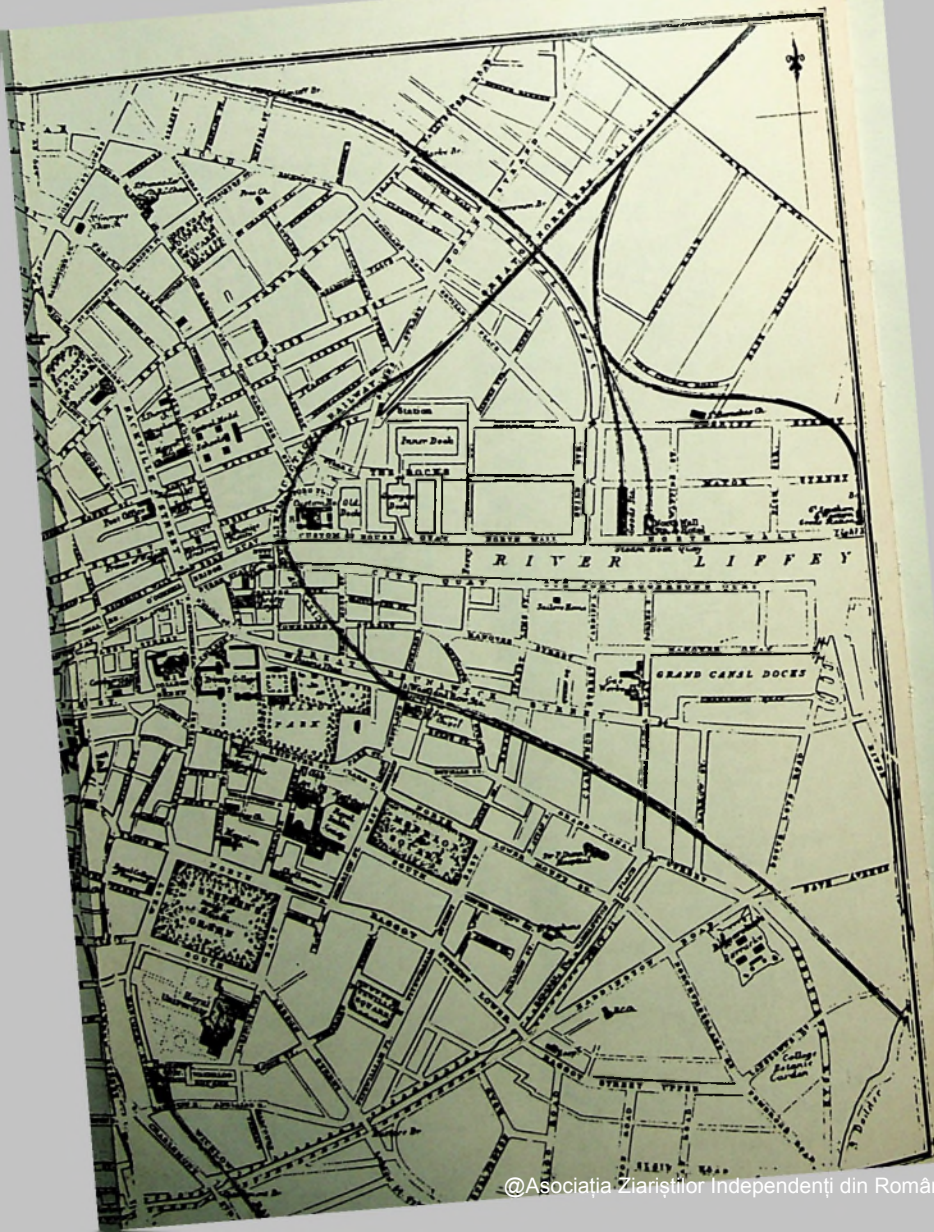






DUBLIN.





Același lucru este valabil pentru Balzac: nici un roman din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu ne mai interesează dacă nu s-a hrănit din el. Autorii care au neglijat să-l citească și să-l studieze, sub pretext că este «depășit», n-au făcut dovada incapacității lor irevocabile de a-l urma cu adevărat; nici nu le mai cunoaștem astăzi numele. Trebuie să-i căutăm în ziarele timpului, unde ocupă coloanele.

Cu privire la Joyce reprezintă tocmai un asemenea jalon. Au existat, probabil, la vremea lui, alți romancieri mai mari decât el, dar niciunul mai de seamă. Cum să descrii în câteva cuvinte importanța cotiturii pe care a reprezentat-o?

Vreau doar să semnaliez două puncte: Joyce a avut o conștiință vie despre originea poetică a naturalismului însuși, a simțit că exista în compoziția romanească echivalentul unei prozodii. A fost în stare să utilizeze stilul ca o formă riguroasă, opunând metodic unele altora diferite stiluri în diferite capitole din *Ulysses*. Ajunge astfel la o generalizare a acestei noțiuni, stilul din *Ulysses* fiind însăși legătura dintre toate aceste stiluri diferite. A reușit să formalizeze într-o compoziție romanească un număr considerabil de elemente, să arate că o astfel de formalizare, în roman ca și în științe, departe de a ne despărți de real, îl obligă să se dezvăluie. Astfel, în loc să lase la voia inspirației locul unde se desfășoară fiecare din capitole, le-a situat pe toate într-un loc pe cât de diferit posibil în interiorul orașului Dublin. Este perfect evident că un asemenea procedeu l-a obligat să studieze și să descrie locuri, lucruri și oameni, despre care n-ar fi vorbit în chip spontan, și despre care nu se vorbește de obicei. Ceea ce este adevărat cu privire la loc, este adevărat și cu privire la timp, ziua jucând aici rolul orașului, fiecare capitol explorând un moment al acesteia. Pentru a putea utiliza astfel un grup în toate elementele sale trebuie neapărat ca acest grup să fie închis într-un anume fel, ca numărul elementelor să fie finit, și se poate spune că Joyce este primul care a aplicat romanului faimoasa regulă a unităților, ale cărei avantaje ni le explicau cu atita mândrie profesorii din liceu în legătură cu teatrul clasic. El a pus în evidență rolul creator al unor limite liber alese.

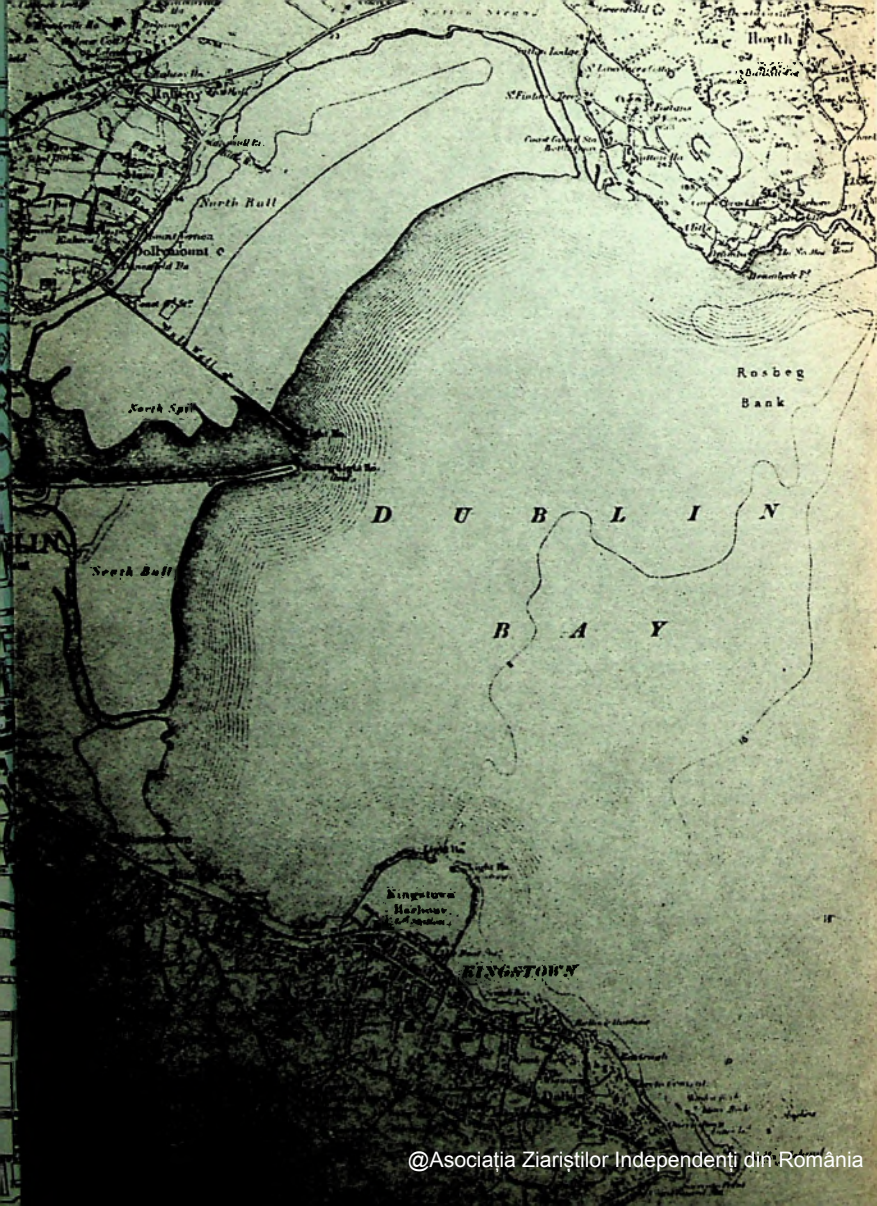
Sint în *Ulysses* optsprezece episoade, optsprezece locuri, optsprezece momente, optsprezece stiluri sau procedee, și alte grupuri de optsprezece sau aproximativ optsprezece elemente, a căror listă au încercat unii s-o întocmească, fără ca ele să fie întotdeauna la fel de evidente și rolul lor organizator la fel de sigur.

În *Finnegans Wake*, Joyce s-a străduit să exploreze toate grupările posibile, oricare ar fi fost numărul elementelor lor. Oricâteori un element poate fi considerat în textul său ca membru al unui grup bine cunoscut, el va căuta să folosească toți ceilalți membri. Dacă, de exemplu, un personaj se cheamă Ioan, cum Ioan este unul din cei patru evangheliști și doisprezece apostoli, Joyce introduce pe ceilalți trei evangheliști și pe ceilalți unsprezece apostoli, și așa mai departe. Pornind dela o baladă irlandeză al cărei titlu l-a preluat, Joyce și-a zămislit cartea înmășinând sistematic toate elementele și îmbinând laolaltă rezultatele obținute. Sint cercuri care pornesc dela balada inițială și se întretale în multe locuri. Toate cuvintele devin astfel suprapunerii de cuvinte.

Vedem dar cât de mult se aseamănă practica lui Joyce cu a muzicienilor, îndeosebi cu a celor mai moderni, ceea ce mă duce la o altă observație: devenind tot mai orb pe măsură ce elabora această operă, el a fost tot mai sensibil la natura sonoră a materialului pe care îl folosea, la strânsa rudenie ce leagă romanul nu numai de poezie dar și de muzică.

(Din L'arc, no. 36)

În românește de MICAELA SLĂVESCU



JAMES JOYCE

ULYSSES

ÎN INIMA METROPOLEI HIBERNIENE

În fața coloanei lui Nelson tramvaiele încetineau, manevrau, pe altă linie, schimbau troleiul, porneau spre Blackrock, Kingstown și Dalkey, Clonksea, Rathgar și Terenure, parcul Palmerston și Rathmines de sus, Grădina Sandymount, Rathmines, Ringsend și Turnul Sandymount, Crucea lui Harold. Cu glas răgușit, controlorul, în salopeta lui Dublin United Tramway Company, le striga direcțiile:

— Rathgar și Terenure !

— Haide, odată la Grădina Sandymount !

În dreapta și în stînga, în paralel, clănțănind și sunînd din clopoțel, un vagon cu două nivele și altul cu unul singur porniră de la capătul liniei, cotiră în jos pe linie, alunecînd unul alături de altul.

— Dă-i drumul, parcul Palmerston !

PUTÎND ÎNSEMNELE REGALE

Sub portalul Oficiului central poștal, lustragii țipau, lustruiau de zor. Parcate pe strada North Prince furgonetele violente stacojii ale poștei majestății sale, pe portiere etalînd inițialele regale, E.R. se umpleau zgomotos cu scrisori, cărți poștale, imprimare, pachete, asigurate, și francate, pentru livrări locale, provinciale, în toată Anglia și peste mări.

(Frogment)

DOMNII DE LA ZIAR

Căruțași încălțați cu ghetе grosolane rostogoleau butoaie cu vuiet înăbușit din magazinele Prince și le urcau cu bufnete pe platforma camionului de la fabrica de bere. Pe platforma camionului de la fabrica de bere erau urcate cu bufnete butoaie cu vuiet înăbușit rostogolite din magazinele Prince de căruțași încălțați cu ghetе grosolane.²

— Aici e, spuse Murray Roșcatul. Alexander Keyes.

— Taie-l de-acolo, dacă vrei, spuse domnul Bloom, și-l duc eu la redacție, la *Telegraph*.

Ușa biroului lui Rutledge scîrții iarăși. Davy Stephens, miniatural în capa lui largă, cu o pălărioară moale încununîndu-i cîrlionții, ieși cu un sul de hîrtii sub mantie, curier regal.

Foarfecile lungi ale lui Murray Roșcatul desprinseseră anunțul din ziar cu patru tăieturi experte. Foarfeci și pastă de lipit.

— Trec prin tipografie, spuse domnul Bloom luînd patratul decupat din ziar.

— Acuma, sigur, dacă mai vrea și-un paragraf, spuse grav Murray Roșcatul, cu tocul după ureche, îi facem noi unul.

— Bine, spuse domnul Bloom dînd din cap. Îl conving eu.

Noi.

ONORABILUL WILLIAM BRAYDEN DIN OAKLANDS, SANDYMOUNT

Murray Roșcatul îl bătu peste braț pe domnul Bloom cu foarfecele, șoptindu-i.
— Brayden.

Domnul Bloom se întoarse la timp ca să-l vadă pe portarul galonat ridicîndu-și șapca împodobită cu inscripție spre o siluetă impozantă care pătrundea printre afișele de la *Weekly Freeman and National Press* și *Freeman's Journal and National Press*. Butoaie de bere Guinness vîind înăbușit. Trecu impozantă în sus, pe scară, cîrmuită de o umbrelă, cu o față solemnă încadrată de barbă. Spinarea învestmîntată în stofă neagră urca treaptă cu treaptă: spinarea, tot creurul îi stă în ceafă, cum spune Simon Dedalus. Cute de carne trupească în spinarea-i. Falduri grase în ceafă, grase, ceafă, grase, ceafă.

— Nu crezi că seamănă la față cu Mîntuitorul? șopti Murray Roșcatul.

Ușa biroului lui Rutledge șopti: îi, criei. Totdeauna așează ușile una în fața alteia, așa să poată curentul să. Cînd intri. Cînd ieși.

Mîntuitorul: chip oval, încadrat de barbă; predicînd în amurg Maria, Martha. Cîrmuită de o umbrelă, sabie în lumina rampei: Mario tenorul.

— Sau cu Mario, spuse domnul Bloom.³

— Da, se învoi Murray Roșcatul. Dar și despre Mario se spunea că e ca o poză a Mîntuitorului.

Isus Mario cu obraji rujați, pieptar și picioare ca fusul. Cu mîna pe inimă. În *Martha*.

*Vi-ino, tu pierduta,
Vi-ino, tu iubito.*⁴

CÎRJA PASTORALĂ ȘI PANA⁵

— Prea fericitul a telefonat de două ori în dimineața asta, spuse grav Murray Roșcatul.

Priveau cum dispar genunchi, tălpi, ghetе. Ceafă.

Un băiat cu o telegramă intră sprinten, aruncă un plic pe tejghea și pieri și mai grăbit, cu un singur cuvânt:

— Freeman !

Domnul Bloom spuse încet:

— Mda, e și el unul dintre Mîntuitorii noștri.

Un zîmbet blînd îl însoți pe cînd ridica batantul tejghelei, pe cînd trecea prin canatul dintr-o parte și apoi pe coridorul și scările întunecate și calde, peste scîndurile care acum îi răspundeau cu ecouri. Dar are să poată să-i mențină tirajul? Vuind, vuind.

Împinse ușa batantă de sticlă și intră, pășind peste hîrtia de împachetat răspîndită pretutindeni. Printr-o alee de murmure zăgănitore își urmă drumul spre boxa unde citea Nannetti.

CU SINCERE REGRETE ANUNȚĂM ACUM REPAUSAREA UNUI PREA RESPECTAT CETĂȚEAN DE FRUNTE AL DUBLINULUI

Și aici, tot Hynes: relatarea despre înmormîntare probabil. Bufa-buf. Astăzi dimineață rămășițele pămîntești ale răposatului domn Patrick Dignam. Mașinile Astea fac dintr-un om mici fărîme dacă-l prind în ele. Astăzi stăpînesc lumea. Și mașinăriile lui trudesec din greu. Ca și astea, i-au scăpat lui din mînă ; fermentează. Dau zor, se destramă de zor. Și șobolanul ăla cenușiu care se lupta să intre. ⁶

CUM SE DĂ LA LUMINĂ UN MARE COTIDIAN

Domnul Bloom se opri în spatele trupului firav al corectorului principal, admirîndu-i creștetul lucitor.

Ciudat că nu și-a văzut niciodată adevărata patrie. Irlanda țara mea. Deputat de la College. A dat cu gura cît a putut că-i un simplu muncitor care-și vede de treaba lui, ? Anunțurile astea și rubricile mărunte fac să se vindă săptămînalul, nu știrile stătute din gazetele oficiale. A murit regina Anna.⁸ Publicată, cu autorizația autorităților în anul o mie și. Reședință situată în districtul Rosenalis, baronatul Tinnachinch. Pentru cei interesați, programul conform statutului, privind numărul catîrilor și poneilor exportați de Ballina. Viața la țară. Caricaturi, Znoava săptămînală cu Pat și Bull, de Phil Blake. Pagina Unchiului Toby pentru cei mici. Întrebări despre cultivarea bostanilor la țară. Stimate domnule redactor, care este remediu potrivit pentru balonare și gaze? Asta mi-ar place și mie. Înceți o grămadă, învățîndu-i pe alții. Nuanța personală — despre oameni ca dumneata și ca mine. Asta mai ales în poze. Femei cu trup frumos făcînd baie pe o plajă de aur. Cel mai mare balon din lume. S-a oficiat dubla căsătorie a surorilor. Doi miri rîzîndu-și cordial unul altuia. Și uite-l și pe Cuprani, tipograful. Mai irlandez decît irlandezul de rînd ⁹

Mașinile clănțăneau în măsura de trei pe patru. Buf, buf, buf. Dacă acum ar avea un atac aici și n-ar mai ști nimeni să le oprească ar bufni așa, mereu pe loc, și ar tot tipări asta și asta, înainte și înapoi. Ce mai încurcătură de mațe. Trebuie o minte limpede.

— Bine, o bag în ediția de seară, domnule consilier, spuse Hynes.

Curînd-curînd are să-i spună domnule primar. Se zice că-l sprijină Long John. Fără să răspundă, corectorul principal mîzgăli cuvîntul « presă » pe un colț al filei și-i făcu semn unui tipograf. Îi înmînă fila tăcut pe deasupra ecranului de sticlă murdară.

- Bine, mulțumesc, spuse Hynes depărtându-se. Domnul Bloom i se opri în cale.
- Dacă vrei să scoți ceva, casierul tocmai pleacă acum să ia masa, spuse arătând spre spate cu degetul mare.¹⁰
- Dumneata ai luat ceva? Întrebă Hynes.
- Nu, spuse domnul Bloom. Grăbește-te și-l mai prinzi.
- Mulțumesc, bătrîne, spuse Hynes. Îl tapez și eu.
- Porni grăbit către *Freeman's Journal*.
- Trei șilingi i-am împrumutat la Meagher. De trei săptămîni. Asta-i a treia aluzie.

URMĂRIND OMUL DE ACȚIUNE LA TREABĂ

- Domnul Bloom își depuse tăietura de ziar pe biroul domnului Nannetti.
- Scuzați-mă, domnule consilier, spuse. Anunțul acesta, vedeți. Keyes, vă aduceți aminte.
- Domnul Nannetti examinează tăietura un timp și aprobă din cap.
- Vrea s-o băgăm pentru iulie, spuse domnul Bloom.
- N-aude. Nannan. Nervi de oțel.
- Corectorul își mișcă creionul către anunț.
- Însă o clipă, spuse domnul Bloom. Vrea s-o schimbăm. Keyes, vedeți. Vrea două chei încrucișate deasupra.
- Ce vacarm fac mașinile astea. M-o fi înțelegînd ce-i.
- Corectorul se întoarse spre el, să-l asculte, răbdător, și ridicîndu-și un cot începu să se scarpine încet la subsuoara jachetei de alpaca.
- Așa, spuse domnul Bloom, încrucișîndu-și degetele arătătoare la virfuri.
- Să-l fac să înțeleagă asta întîi.
- Domnul Bloom, privind dintr-o parte pe deasupra crucii pe care o închipuise cu degetele, văzu fața palidă a corectorului — cred că are nițică gălbînare — și mai în spate bobinele ascultătoare care împingeau înlăuntru panglici uriașe de hîrtie. Zdranga. Zdranga. Mile întregi dacă le desfășori. Ce se întîmplă cu toate astea pe urmă? Mda, împachetezi carnea, pachete; diferite utilizări, o mie și una de lucruri.
- Strecurîndu-și abil cuvintele în pauzele zdrăngăniturilor desenă repede pe tăblia de lemn brăzdată de zgîrieturi.

CASA (SAU CAMERA) KEYES (CHEILOR)¹¹

- Așa, vedeți. Două chei în cruce aici. Un cerc. Pe urmă aici numele Alexander Keyes, ceai, vin și băuturi spirtoase. Și așa mai departe.
- Mai bine să nu-l învăț eu pe el meseria lui.
- Știi și dumneavoastră, domnule consilier, ce vrea. Pe urmă, deasupra, de jur împrejur, Casa Cheia. Vedeți? Credeți că-i o idee bună?
- Corectorul principal își mută mîna cu care se scărpină mai spre coastele din jos și se ridică acolo, liniștit.
- Ideea, spuse domnul Bloom, ar fi Casa sau Camera cheilor. Înțelegeți domnule consilier, parlamentul Insulei Man. Aluzie la autoguvernare. Turiștii, adică, din Insula Man. Îți atrage privirile. Înțelegeți. Puteți s-o faceți așa?
- Să-l întreb, poate, cum se pronunță *voglio* acela. Dar, dacă de fapt, nu știe, îl fac să se simtă prost. Mai bine nu.
- Putem s-o facem, spuse corectorul. Ai desenul?

— Il găsesc eu, spuse domnul Bloom. Era-ntr-un ziar din Kilkenny. Au o sucursală și-acolo. Dau o fugă până-acolo și-l întreb. Atunci e bine, faceți așa și-ncă un text mic să atragă atenția. Știți și dumneavoastră, chestiile obișnuite. Calitatea întâia, autorizată. De multă vreme se tot simțea nevoia. Și așa mai departe.

Corectorul stătu pe gânduri un moment.

— Putem s-o facem, spuse. Să ne dea o reînnoire de contract pe trei luni.

Un culegător veni să-i aducă un șpalit mototolit. Se apucă să-l controleze tăcut. Domnul Bloom rămase în picioare alături, ascultând zvcnetul puternic al mașinilor, privindu-i pe culegătorii aplecați muți peste cutiile lor.

ORTOGRAFIC

Trebuie să știe și cu ochii închiși ortografia la orice cuvânt. Febrașpalturilor. Martin Cunningham astăzi dimineață a uitat să ne pună întrebarea lui obișnuită cum se scrie cutare. Amuzant să-i vezi cu a m ba poate doi ess a en te nu? doi es ment la săracul comis voiajor căutînd la simetrii pe sub zid de cimitir. O prostie, nu? Cimitirul intră aici de dragul simetriului.

Ar fi trebuit să i-o spun cînd și-a trîntit pe cap pălăria aia înaltă. Mulțumesc. Ar fi trebuit să-i torn una despre-o pălărie tufliită sau ceva. Nu, aș fi putut să i-o spun. Pare nouă și-acuma. Să-i fi văzut mutra atunci. ¹²

Silt. Partea cea mai de jos a primei mașini se amuci în afară cu tava ei silt primul teanc de ziare frumos împăturate. Silt. Aproape ca un om silt să-ți atragă atenția. ¹³ Face și ea eforturi după cum se pricepe să vorbească. Ei ușa aia silt scrîțînd, parcă te ruga s-o închizi. Orice lucru vorbește în felul lui. Silt.

CUNOSCUȚ DEMNITAR BISERICESC O COLABORARE EXCEPȚIONALĂ

Corectorul înapoie foaia cu șpaltul pe neașteptate, spunînd:

— Stai! Unde-i scrisoarea arhiepiscopului? Trebuie s-o repetăm în *Telegraph*. Unde-i asta, cum-ți-zice?

Privi în jur spre mașinile lui zgomotoase și care nu-i răspundeau.

— Monks, domnule consilier? Întreabă o voce dinspre culegători.

— Da. Unde-i Monks?

— Monks!

Domnul Bloom își luă înapoi tăietura de ziar. E timpul să o iau din loc.

— Atunci, vă obțin cu desenul, domnule Nannetti, spuse, și dumneavoastră, știu, o să-i dați un loc bun.

— Monks!

— Da, domnule.

Contractul reînnoit pe trei luni. Are să trebuiască mai întîi să-i dau nițel cu gura. Să încerc. Să le spun de august; bună idee; e luna cu expoziția de cai. Ballsbridge. Vin de peste tot turiști pentru expoziția cavalină.

TATĂL ECHIPEI DE ZI

Trecu prin sala culegătorilor pe lîngă un bătrîn, încovoiat, cu ochelari, în șorț. Bătrînul Monks, părintele echipei de zi. Ce de lucruri amestecate trebuie să-i mai fi trecut prin mîini la vremea lui: anunțuri mortuare, reclame de cîrciumi, cuvîntări,

divorțuri, găsit înecat. Se apropie și el de capătul drumului acum. Om serios, sobru, cu ceva bănișori strînși deoparte la casa de economii, pun pariu. Nevastă-sa știe să gătească bine, să spele rufe. Fiică-sa cu mașina de cusut în salonaș. O fată simplă, cu picioarele pe pământ, la ea nu merg prostiile.

ȘI IATĂ CĂ A FOST SĂRBĂTOAREA PAȘTILOR

Se opri din mers să-l privească pe un zețar cum distribuia cu îndeminare caracterelor. Le citește de-a-ndoaselea întâi. Și ce repede. Îți trebuie ceva exercițiu. mângîiD kcirtaP. Tata, săracul, cu cartea hagadah, citind de-a-ndăratelea, cu degetele spre mine. Pessach. La anul la Ierusalim. Doamne, O, Doamne ! Toată chestia aia care nu se mai termină, cum ne-au scos din țara Eghiptului și întru cea robiei *alleluia*. *Shema Israel Adonai Elohenu*.¹⁴ Nu, asta-i cealaltă. Te urmă, cei doisprezece frați, fiii lui Iacob. Și pe urmă mielul și pisica și cîinele și toiagul și apa și măcelarul și pe urmă îngerul morții îl omoară pe măcelar și acela-i omoară pe bou și cîinele omoară pisica.¹⁵ Pare cam prostesc pînă ajungi să te gîndești mai bine. Înseamnă că există o dreptate numai că fiecare-l mănîncă pe oricare din ceilalți. În fond, asta-i viața. Cu repede-și face treaba. Practica te face perfect. Parc-ar vedea cu degetele.

Domnul Bloom ieși din mijlocul zgomotelor zdrăgănitore, prin galerie, mai departe spre palier. Acuma s-o iau cu tramvaiul tot drumul pînă acolo și poate nici să nu-l găsesc? Mai bine să-i telefonez întâi. Ce număr are? Ca la firma Citron. Douăzecișopt patru patru.

NUMAI CĂ ÎNCĂ O DATĂ SĂPUNUL ACELA

Cobora pe scara principală. Cine dracu a mîzgălit peste tot pe pereți aici cu chibrituri arse? S-ar zice c-au făcut un pariu. Miroase greu, unsuros, totdeauna în atelierile astea. Cleiul călduț de la Thom de-alături cînd eram și eu acolo.

Își scoase batista să-și tamponeze nasul. Citronlămîie? A, săpunul, eu l-am pus acolo. Să-l scot din buzunar. Punîndu-și la loc batista scoase săpunul și-l puse deoparte, încheiat, în buzunarul de la spate al pantalonului.

Cu ce parfum îmi dă soția ta? Aș mai putea să trec pe-acasă ; tramvaiul ; am uitat ceva. Să văd înainte de se îmbracă. Nu. Tocmai. Nu.

Un hohot brusc de rîs ascuțit se revarsă dinspre birourile de la *Evening Telegraph*. Știu cine-i ăsta. Ce s-o fi întîmplat? Să întru un minut să dau telefonul acela. Ned Lambert e.

Între încetișor.

ERIN, VERDE JUVAER AL MĂRII DE ARGINT¹⁶

— Trece fantoma¹⁷, murmură încetișor cu aromă de biscuit profesorul Mac-Hugh către geamul prăfuit.

Domnul Dedalus, privind dinspre căminul gol către fața batjocoritoare a lui Ned Lambert, o întrebă acru :

— Cristoase, nu-ți dă așa o arsură în spate jos?

Ned Lambert, așezat la masă, citi mai departe :

— Sau iarăși, luați seama la șerpuirile unui izvoarăș susurător cum șopotește în calea-i, suflat de zefiruri abea simțite, sau răzvrătindu-se împotriva obstacolelor pietroase, către apele tîlăzuitoare ale albastrei stăpîniri a lui Neptun, printre maluri acoperite

de mușchi, când se joacă asupră-i lumina slăvită a soarelui sau prin umbrele aruncate pe sinu-i îngindurat de frunzișul boltit bogat al uriașilor păduri. Ce spui de asta, Simon? întrebă pe deasupra ziarului. Ce spui de asta, ca mostră de ton grandios?

— Își schimbă băutura, spuse domnul Dedalus.

Ned Lambert, rîzînd, lovi cu palma în ziarul de peste genunchi, repetînd:

— *Sinul îngindurat și frunzișul boltit bogat*¹⁸. Să-ți bați copiii.

— Și Xenophon privea peste cîmpia Marathonului, spuse domnul Dedalus, privind iarăși peste cămin și către fereastră, și Marathonul privea către mare¹⁹.

— Ajunge, strigă profesorul MacHugh dinspre fereastră. Nu mai vreau să mai aud nici o vorbă din toată chestia asta.

Înghiți bucata de biscuit din care mușcase și, înfometat, se pregăti să muște din biscuitul pe care-l ținea în mîna cealaltă.

Niște prostii pompoase. Vorbe goale. Ned Lambert o ia ușor de tot astăzi, văd. Îți cam dă peste cap ziua toată, o înmormîntare. Se zice c-ar fi un om influent. Chatterton bătrînul, vicecancelarul, e fratele lui bunicu său, sau tatăl fratelui lui bunicu-său. Aproape nouăzeci de ani, cică. Editorialul cu necrologul lui e poate scris de mult. Trăiește ca să le facă lor în necaz. Poate se duce chiar el înainte. Johnny, fă loc pentru nenea.²⁰ Prea onorabilul Hedges Eyre Chatterton. Mi-nchipui că-i mai scrie și-acum cite un cec sau două cu mîna tremurînd la zilele cînd trebuie să scoată el paraua. Ce mai plească pe el cînd o muri. Alleluia.

— Numai încă un spasm, spuse Ned Lambert.

— Ce-i asta? întrebă domnul Bloom.

— Un fragment recent descoperit din Cicero, răspunse pompos profesorul MacHugh. *Frumoasa noastră patrie*.

SCURT DAR LA OBIECT

— A cui patrie? spuse simplu domnul Bloom.

— Întrebare cît se poate de pertinentă, spuse profesorul mestecînd. Cu accentul pe a cui.

— Patria lui Dan Dawson, spuse domnul Dedalus.

— E discursul lui de azi-noapte? întrebă domnul Bloom.

Ned Lambert aprobă din cap.

— Dar ascultați asta, spuse.

Clanța îl izbi pe domnul Bloom în șale cînd cineva de afară împinse ușa.

— Scuză-mă, spuse J. J. O'Molloy intrînd.

Domnul Bloom se trase sprinten la o parte.

— Dumneata să mă ierți, spuse.

— Bună ziua, Jack.

— Intră. Intră.

— Bună ziua.

— Ce faci, Dedalus?

— Bine. Și dumneata?

J. J. O'Molloy clătină din cap.

TRIST

Era cel mai deștept dintre tinerii de la barou atunci. Acuma a intrat în declin, săracul. Roșeața asta de tuberculos înseamnă că-i pe ducă. Pe muchie de cuțit. Ce-o fi cu el, mă întreb. Necazuri cu banii.

— *Sau iarăși, dacă urcăm spre culmile îngemănate ale munților.*

— *Ce bine arăți.*

— Poate fi văzut redactorul șef? întrebă J. J. O'Molloy privind spre ușa biroului.

— Și-nă cum văzut, spuse profesorul MacHugh. Văzut și auzit. E în sfînta sfîntelor cu Lenehan.²¹

J. J. O'Molloy se îndreaptă spre pupitrul înclinat și începu să răsfoiască îndărăt filele tradăririi ale colecției.

Clientela îl părăsește. Un ratat. Și-a pierdut curajul. Cartofor. Datorii de onoare. Culege furtuna. Pe vremuri primea clienți grași de la D. și T. Fitzgerald. Aștia poartă peruci ca s-arate că au materie cenușie. Se vede că au cap și după manșete, ca statuia din Glasnevin. Cred că face și ceva literatură la *Express* cu Gabriel Conroy. Un tip citit. Myles Crawford a început la *Independent*. Nostim cum aștia de la ziare se dau după vînt cînd aud de vreo ocazie nouă. Giruete de vînt. Sint și calzi și reci deodată. Nici nu știi cînd să-i crezi. Fiecare chestie trebuie s-o crezi, pînă-o auzi pe-următoarea. Se încera de-și smulg părul din cap unuia alțuia prin ziare, și pe urmă, dintr-o dată se dezumflă cu totul. Numai o clipă trece, și salut bătrîne, ce bine-mi pare că te-nțlînesc.

— A, ascultați asta, ce Dumnezeu, se rugă Ned Lambert. *Sau iarăși, dacă urcăm spre culmile îngemănate ale munților...*

— Bombastic! Întrerupse profesorul morocănos. Termină o dată cu flecarul ăsta îngîmfat!

— *Munților, continuă Ned Lambert, înălțîndu-se uriași tot mai sus, să ne scalde, cum ar veni, sufletele...*

— Să-i scalde lui buzele, spuse domnul Dedalus. Dumnezeu sfinte și îndurător! Da? Și primește și bani pentru așa ceva?

— *Cum ar veni, în bogăția de priveriști ale Irlandei, fără seamăn, în pofida atît pe de drept lăudatelor modele în alte regiuni neprețuite, cunoscute pentru frumusețea lor, cu dumbrăvi umbroase și cîmpii unduitoare și pajiști strălucitoare de verdeață primăvăratică, însuflețite de scînteietoarea, străvezia, transcedentală, lumină a blîndului, tainicului nostru amurg irlandez...*

GRAIUL SĂU NATAL

— Acuma luna, spuse profesorul MacHugh. A uitat de Hamlet.²²

— *Care învâluie ca într-o mantie priveriștea, cît vezi cu ochii și te adîncește în așteptare pînă ce discul licăritor al lunii pornește să-și iradieze în strălucire splendărea de argint.*

— O! strigă domnul Dedalus dînd glas cu geamăt desnădăjduit, scîrnă cu ceapă! Gata, Ned. Viața-i și-așa prea scurtă.

Își scoase cilindrul și, suflînd nerăbdător peste mustața-i stufoasă, își trecu ca un galez degetele rășchirate prin păr.

Ned Lambert aruncă ziarul deoparte, chicotind cu încîntare. O clipă mai tîrziu un fel de lătrat răgușit de ris explodează peste chipul neras, cu ochelari negri ai profesorului MacHugh.

— Daw-cel-cleios! strigă.

CE SPUNEA WETHERUP

Rinlesc și acum când văd chestiile astea tipărite, dar așa ceva se înghite ca piinea caldă. De altfel, el are și nu știu ce fel de afacere cu brutăriile, nu? De asta-i și spun Daw-cel-cleios. Oricum, și-a căptușit bine cuibul. Fiică-sa logodită cu individul acela de la percepție, ăla cu mașina. Frumos l-a mai agățat. Casă deschisă, petreceri. Cu tãmbălău mare. Așa zicea întotdeauna și Wetherup. Trebuie să știi să-ți cîștigi prin stomac.

Ușa dinspre birou se deschise cu violență și o față stacojie, cu cioc ca de pasăre, cu o creastă de păr moale ca puful, zvîcni înăuntru. Ochi îndrăzneți albaștri îi scrutară cercetător și un glas aspru, spart, întrebă:

— Ce e?

— Și iată-l și pe falsul senior de țară în persoană,²³: spuse mărinos profesorul MacHugh.

— Ieșiafarăde aici, pedagog zaharisit și prăpădit! spuse redactorul șef în semn de salut.

— Haide, Ned, spuse domnul Dedalus punîndu-și pălăria. Trebuie să beau ceva după chestia asta.

— Să bei, strigă redactorul șef. Nu se servește băutură înainte de ora liturghiei.

— Pe bună dreptate, spuse domnul Dedalus ieșind. Hai, Ned.

Ned Lambert să lăsă să alunece de pe masă. Ochii albaștri ai redactorului șef călătoriră spre chipul domnului Bloom, umbriți de un surîs.

— Vii cu noi, Myles? întrebă Ned Lambert.

SÎNT EVOCATE BĂTĂLIILE MEMORABILE

— Miliția din North Cork! strigă redactorul șef pășind către consola căminului. Am învins de fiecare dată! North Cork și ofiterii spanioli!²⁴

— Unde asta, Myles? întrebă Ned Lambert ațintindu-și privirea gînditoare spre vîrfurile ghetelor.

— În Ohio! țipă redactorul șef.

— Chiar așa, să știi, încuviință Ned Lambert.

Ieșind, îi șopti lui J. J. O'Molloy:

— D.T. incipient. Trist caz.

— În Ohio! croncăni strident redactorul șef ridicîndu-și spre ei fața stacojie. Ohio al meu!

— Un cretic, perfect, spuse profesorul. Una lungă, una scurtă, una lungă.

O, EOLIANĂ HARFĂ

Scoase un fir de ață pentru curățat dinții și, rupînd o bucată, o făcu să vibreze încîntat între doi dinți rezonanți, murdari.

— Bingbang, bingbang.

Domnul Bloom, constatînd că drumul e liber, porni spre ușa biroului.

— Numai o clipă, domnule Crawford, spuse. Vreau să dau un telefon în legătură cu o reclamă.

Intră.

— Ce facem cu editorialul pentru astă seară? întrebă profesorul MacHugh apropiindu-se de redactorul șef și lăsîndu-și o mină pe umărul lui.

— Se aranjează, spuse Myles Crawford mai liniștit. Nu-ți face dumneata griji. Salut, Jack. E-n regulă.²⁵

— Bună ziua, Myles, spuse J. J. O'Molloy, lăsînd filele pe care le ținuse în mîna să cadă moi la locul lor în colecție. Astăzi e procesul cu escroheria aia cu Canada?

Telefonul zurui înăuntru.

— Douăzeci și opt . . . Nu, douăzeci . . . Patru, patru . . . Da.

GHICIȚI-L PE ÎNVIINGĂTOR

Lenehan ieși din birou ținînd în mîna formularele editate de Sports.

— Cine vrea un pont sigur pentru cupa de aur? întrebă el. Sceptre călărit de O. Madden.

Aruncă formularele pe masă.

Țipetele micilor vinzători de ziare care se auzeau desculți în hol izbucniră deodată mai aproape și ușa se deschise zmicuță.

— Șșș, spuse Lenehan. Aud poșnet de fasi.

Profesorul MacHugh străbătu încăperea și-l apucă de guler pe un băiețuș înspăimîntat, pe cînd ceilalți se risipiră afară prin hol și în jos pe trepte. Foițele cu formularele foșniră în curentul de aer stîrnit, își luară zborul, plutiră molatec prin aer în arabescuri albastre și pe sub masă se lăsă încet la pămînt.

— Nu eu am fost, domnule. Băiatul ăla mare m-a împins, domnule.

— Zvîrle-l afară și închide ușa, spuse redactorul șef. S-a stîrnit un adevărat uragan.

Lenehan începu să culeagă cu mîna foițele de pe podea, icnind cînd se aplecă de două ori la rînd.

— Așteptăm ediția specială cu cursele de cai, domnule, spuse băiatul. Pat Farrel a fost care m-a împins, domnule.

Arată cu degetul spre două chipuri care trăgeau cu ochiul pe după canat.

— El e, domnule.

— Afară cu tine de-aici, spuse profesorul MacHugh răgușit.

Îl îmbrînci pe băiat afară și trînti ușa.

J. J. O'Molloy întorcea filele foșnind, murmurînd, căutînd:

— Continuare la pagina șase, coloana a patra.

— Da . . . *Evening Telegraph* aici, spunea domnul Bloom la telefon în birou. E patronul . . . ? Da, *Telegraph* . . . Unde? . . . Aha ! La ce licitație? . . . Aha ! Înțeleg . . . Bine. Îl găsesc eu.

URMEAZĂ O COLIZIUNE

Clopoțelul zurui din nou cînd închise. Intră grăbit și se ciocni de Lenehan care se lupta să-și îndrepte trupul cu o a doua foiță în mîna.

— *Pardon, monsieur*, spuse Lenehan agățîndu-se de el o clipă și făcînd o grimasă.

— Vîna mea, spuse domnul Bloom lăsîndu-se prins în brațe astfel. Te-am lovit ? Mă grăbeam.

— Genunchiul, spuse Lenehan.

Chipul îi luă o expresie comică și gemu, frecîndu-și genunchiul.

— Acumularea de anno Domini.

— Iartă-mă, spuse domnul Bloom.

Merse pînă la ușa și, ținînd-o întredeschisă, se opri acolo o clipă. J. J. O'Molloy trînti filele grele într-o parte. Vacarmul stîrnit de două glasuri ascuțite, de o muzicuță de gură, născu ecouri în holul pustiu dinspre vînzătorii de ziare așezați acolo pe trepte.

*Noi sîntem băieții din Wexford
Care ne-am bătut cu inima și cu brațele.*²⁸

EXIT BLOOM

— Dau o fugă pînă la promenade Burlacilor, spuse domnul Bloom, în legătură cu anunțul acela al lui Keyes. Vreau să-l pun la punct. Mi-au spus că e acolo, la galeriile Dillon.

Le privi un moment, nehotărît, chipurile. Redactorul șef, sprijinit de consola căminului, cu capul proptit de o mînă, își întinse deodată un braț în gest amplu.

— Mergi ! spuse. Lumea e în fața dumitale.

— Mă întorc numaidecît, spuse domnul Bloom ieșind precipitat.

J. J. O'Molloy luă foițele din mîna lui Lenehan și le citi, suflînd ușor între ele să le despartă una de alta, fără să facă vreun comentariu.

— Obține el reclama aia, spuse profesorul privind prin ochelarii cu ramă neagră peste perdeluța de la fereastră. Ia uite cum se mai țin pușlamalele astea mici după el.

— Ia să văd ! Unde ? strigă Lenehan alergînd spre fereastră.

O PROCESIUNE PE STRADĂ

Amîndoi surîdeau pe deasupra perdeluței la șirul de vînzători de ziare care zburdau în urma domnului Bloom, ultimul dintre ei trăgînd în zigzag alb în suflarea brizei un simulacru ironic de zmeu, cu o coadă de panglicuțe albe.

— Ia te uită la golanii ăștia mititei după el, și ce tîmbălău mai fac, spuse Lenehan, să mori de rîs, nu alta. O, am să-mi scrîntesc coastele ! Uite-l, cu picioarele alea de elefant, cum ocupă tot trotuarul. Și-ăia, cu drăciile lor, după el. Cum îl imită, pe la spate.

Începu să danseze mazurcă, în caricatură precipitată de-a lungul camerei, cu picioarele lunecătoare prin fața căminului înspre J. J. O'Molloy care îi depuse foițele în mîinile ridicate să le primească.

— Ce-i asta ? spuse Myles Crawford tresărînd. Unde-s ăilalti doi ?

— Cine ? spuse profesorul întorcîndu-se spre el. S-au dus pînă la Oval, să bea ceva. E și Paddy Hooper acolo, cu Jack Hall. A venit de-azi noapte.

— Haide atunci, spuse Myles Crawford. Unde mi-e pălăria ?

Într-o mișcare sacadată în birou, dîndu-și la o parte clapa de la spate a jachetei, sunîndu-și cheile din buzunarul de la spate. Apoi zăngăniră prin aer și lovindu-se de lemn cînd își încuia sertarul mesei.

— E pornit pe calea cea bună, spuse profesorul MacHugh cu glas scăzut.

— Așa pare, spuse J. J. O'Molloy scoțîndu-și tabachera, și murmură mai departe gînditor, dar lucrurile astea nu-s întotdeauna așa cum par. Cine are cele mai multe chibrituri ?

CALUMETUL PĂCII

Îi oferi profesorului o țigară și-și luă și el una. Lenehan scăpără prompt un chibrit și le aprinse țigările pe rând. J. J. O'Molloy își deschise din nou tabachera și i-o oferi.

— *Thanky vous*, spuse Lenehan servindu-se.

Redactorul șef ieși din birou cu o pălărie de paie trasă strîmb pe frunte. Declamă cîntător, arătînd solemn cu degetul spre profesorul MacHugh:

*Rangul și gloria te-au ispitit,
Imperiul inima ți-o a vrăjit.²⁷*

Profesorul rînji lingîndu-și buzele prelungi.

— He? Bătrînul imperiu roman dracului? spuse Myles Crawford

Scoase o țigară din tabachera deschisă. Lenehan, aprinzîndu-i-o cu grație grăbită, spuse:

— S-asculțăm în tăcere ghici-ghicitoarea mea nou-nouță.

— *Imperium romanum*, spuse încetîșor J. J. O'Molloy. Sună mai nobil decît britanic sau Brixton²⁸. Cuvintele astea te fac parcă să te gîndești la grăsimă pe foc.

Myles Crawford își suflă primul fum cu violență spre tavan.

— Asta e, spuse. Noi sîntem grăsimă. Tu și cu mine sîntem grăsimă pe foc. N-avem șanse nici cît un bulgăre de zăpadă în iad.

MĂREȚIA CARE A FOST ROMA²⁹

— Stați un moment, spuse profesorul MacHugh ridicînd în aer două ghiare liniștite. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de cuvinte, de sunetul vorbelor. Ne gîdim la Roma, imperială, imperioasă, imperativă.

Își întinse brațe retorizante dintre manșete roase, pătate, și făcu o pauză:

— Ce-a fost civilizația lor? Vastă, recunosc; însă josnică. Cloacae: haznale. Evreii în pustie și pe vîrfurile muntelui au spus: *Este bine să fim aici. Să înălțăm un altar lui Iehova*. Romanul, ca și englezul care vine pe urmele sale, a adus pe fiecare țărm pe care a pus piciorul (pe țărmul nostru nu și l-a pus niciodată) doar obsesia lui cloacală.³⁰ Privea în jurul lui înfășurat în togă și zicea: *Este bine să fim aici. Să construim un water-closet*.

— Ceea ce au și făcut, în consecință, spuse Lenehan. Bătrînii și străvechii noștri strămoși, așa cum citim în căpîl întîi din Guineză,³¹ nu erau obiectivi cînd venea vorba de fluxul curgător.

— Erau și ei niște domni ai naturii, murmură J. J. O'Molloy. Dar avem și dreptul roman.

— Și Pilat din Pont este profetul lui, răspunse profesorul MacHugh.

— Știți povestea cu marele șef, baronul Palles? Întrebă J. J. O'Molloy. La dineul universității regale. Toată lumea și dăduse drumul la caii cei mari...

— Întîi ghicitoarea mea, spuse Lenehan. Sînteți gata?

Domnul O'Madden Burke, înalt în cenușiu abundent de tweed de Donegal, intră dinșpre hol. Stephen Dedalus, urmîndu-l își scoase pălăria pășind înăuntru.

— *Entrez, mes enfants!* strigă Lenehan.

— Însotesc un postulant, spuse melodios domnul O'Madden Burke. Tineretea condusă de Experiență în vizită la Autoritate.

— Ce mai faceți? spuse redactorul șef întinzînd o mină. Întrați. Bătrînul dumitale tocmai acum a ieșit.

? ? ?

Lenehan spuse, către toată lumea:

— Tăcere! Ce operă e ca o femeie frigidă? Reflectați, cumpăniți, excogitați, răspundeți.

Stephen întinse foile dactilografiate arătînd spre titlu și semnătură.

— Cine? întrebă redactorul șef.

Bucata ruptă.

— Domnul Garrett Deasy, spuse Stephen.

— Curvarul ăla bătrîn, spuse redactorul șef. Cine a rupt-o? Ce, i-a venit pe nepregătite.

Pe pînze grăbite de flăcări

Din miază-zi unde furtuna suflă

Vine el, palidul vampir,

Gura lui o caută pe-a mea.³²

— Bună ziua, Stephen, spuse profesorul, venind să-i citească peste umăr. Bot și copite? Te-ai apucat de...

Bardul bivoliilor prietenos.

SCANDAL ÎNTR-UN BINE CUNOSCUT RESTAURANT

— Bună ziua, domnule profesor, spuse Stephen roșînd. Scrisoarea aceasta nu e a mea. Domnul Garrett Deasy m-a rugat s-o...

— O, îl știu, spuse Myles Crawford, și-o știu și pe nevastă-sa. Băbăția cea mai artăgoasă pe care-a lăsat-o bunul Dumnezeu pe lumea asta. Doamne, păi ea are boala botului și copitelor, poți să fii sigur. Seara aia cînd i-a aruncat chelnerului supa-n cap la *Steaua și Jartiera*. Oho!

Femeia a adus păcatul pe lume. Pentru Elena, soața lui Menelaus, care-a fugit de acasă, zece ani de zile grecii. O'Rourke, prințul de Breffni.³³

— Acuma-i vădov? întrebă Stephen.

— Da, pentru moment, spuse Myles Crawford, în timp ce ochii îi parcurgeau manuscrisul. Caii împăratului. Habsburg. Un irlandez i-a salvat viața pe meterezele Vienei.³⁴ Nu uita asta! Maximilian Karl O'Donnell, graf von Tirconnell în Irlanda. Și-a trimis moștenitorul 'ncoace, să-l facă pe rege feldmareșal austriac.³⁵ Iese ceva urît acolo într-o zi. Giște sălbatic.³⁶ O, da, de fiecare dată. Să nu uitați asta!

— Chestia e dacă n-a uitat-o el? spuse liniștit J. J. O'Molloy învîrtînd între degete un presse-papier în formă de potcoavă. Să salvezi viața prinților nu-i o afacere prea rentabilă.

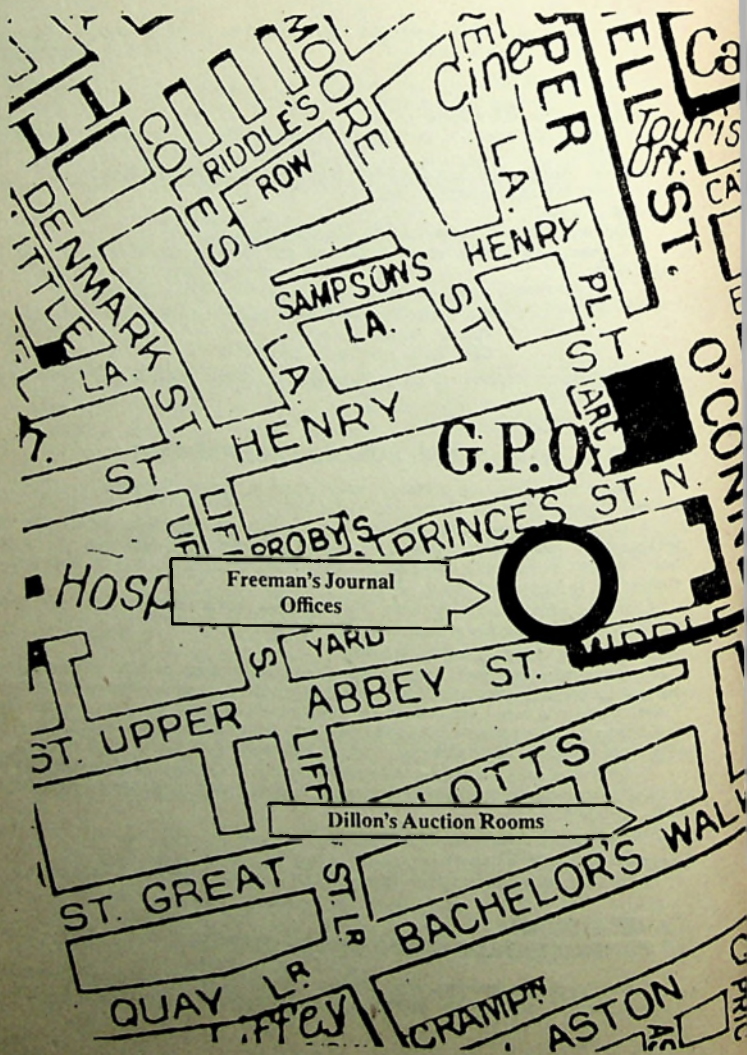
Profesorul MacHugh se întoarse spre el.

— Și dacă n-ar fi? spuse.

— Să vă spun eu cum a fost, începu Myles Crawford. Într-o zi, un ungur...

CAUZE PIERDUTE SE POMENEȘTE NUMELE UNUI NOBIL MARCHIZ

— Noi totdeauna am fost loiali cauzelor pierdute, spuse profesorul. Succesul înseamnă pentru noi moartea intelectului și a imaginației. Noi n-am fost niciodată



loiali față de învingători. Îi stujim doar. Eu de pildă îi învăț pe alții limba asta stridentă de sorginte latinească. Vorbesc limba unei rase a cărei mentalitate și-a găsit culmea în maxima: timpul e bani.³⁷ Dominație materială *Dominus I.* Doamne ! Unde e spiritualitatea? Doamne Isuse Cristoase ! Doamne lordule Salysbury. O sofă într-un club aristocratic.³⁸ Însă grecii !

KYRIE. ELEISON !

Un suris de lumină îi limpezi ochii încadrați de rame negre, îi lungi și mai mult buzele prelungi.

Grecii ! spuse iarăși. *Kyrios !* Strălucitor cuvânt ! Vocale pe care semiții și saxonii nu le cunosc. *Kyrie !* Aureola intelectului. *Kyrie eleison !* Făcătorul de closete și constructorul de cloacă nu vor fi niciodată stăpînitorii spiritului nostru. Sîntem vasalii cavaleriei catolice a Europei care s-a năruit la Trafalgar și ai imperiului spiritului, nu un *imperium*, care s-a coborît în adîncuri odată cu flota ateniană la Aegospotami.³⁹ Da, da. S-au coborît în adîncuri. Pirrus, înșelat de un oracol, a făcut o ultimă încercare să mai întoarcă vremurile de aur ale Greciei. Loial unei cauze pierdute.

• Se îndepărtă de ei, pornind spre fereastră.

— Au pornit la bătlălie, spuse întunecat domnul O'Madden Burke, dar totdeauna au căzut.⁴⁰

— Buhuhu ! plîns Lenehan cu puțin zgomot. Din cauza unei pietre cu care a dat cineva în el în a doua jumătate a dimineții. Sărmanul, sărmanul, sărmanul, Pirrus !⁴¹

Șopti apoi aproape de urechea lui Stephen.

LIMERICKUL LUI LENEHAN ⁴²

Este un învățat MacHugh mai gras decît toți

Care poartă ochelari montați pe negrele roți.

Cum vede dublu oricum

De ce să-i mai poarte de-acum ?

Nu pot să văd unde-i Joe Miller aici. Parcă dumneata poți ?

În doliu după Salust, cum zice Mulligan. Care i-a murit dracului mama.

Myles Crawford îngrămădi foile într-un buzunar de la haină.

— E bine, se face, spuse. Citesc eu restul după asta. Se aranjează.

Lenehan își întinse mîinile în semn de protest.

— Și ghicitoarea mea ? spuse. Ce operă e ca o femeie frigidă ?

— Operă ? Fața de sfînx a domnului O'Madden Burke repetă ghicitoarea.

Lenehan anunță bine dispus :

— *Rosa din Castilia*. Nu vă prindeți ? *Rosa de casta-Lia*. He !

Îl împinse încetîșor pe domnul O'Madden Burke în splînă. Domnul O'Madden Burke se frînsе grațios peste umbrelă icnind prefăcut.

— Ajutor ! suspină el. Simt o slăbiciune puternică.⁴³

Lenehan, ridicîndu-se în vîrfurile picioarelor, îl făcu vînt grăbit cu foițele foșnitoare.

Profesorul, revenind pe lîngă pupitrul cu colecția de ziare, își trecu mîna peste cravatele desfăcute ale lui Stephen și domnului O'Madden Burke.

- Parisul, în trecut și în prezent, spuse. Parcă ați fi niște comunarzi.
- Ca tipii care au aruncat în aer Bastilia, spuse J. J. O'Molloy cu ironie liniștită. Sau voi sînteți cei care l-au împușcat, în taină, pe lordul guvernator al Finlandei? Arătați de parcă-ați fi săvîrșit această faptă. Generalul Bobrikoff.⁴⁴

TUTTI FRUTTI

- Ne gîndeam doar s-o facem, spuse Stephen.
- Talentele toate, spuse Myles Crawford. Dreptul, umanitățile...
- Cursele de cai, interveni Lenehan.
- Literatura, presa.
- Dac-ar fi și Bloom aici, spuse profesorul. Blînda artă a publicității.
- Și madame Bloom, adaugă domnul O'Madden Burke. Muza cîntului. Cea dintîi dintre favoritele Dublinului.
- Lenehan tuși tare.
- Ahem! spuse apoi foarte încet. O, doar o gură de aer proaspăt! Am răcit în parc. Au lăsat poarta deschisă.

DUMNEATA POȚI

- Redactorul șef puse o mină nervoasă pe umărul lui Stephen.
- Vreau să scrii ceva pentru mine, spuse el. Ceva mai mușcător. Dumneata poți. Citește asta pe fața dumitale. *În lexiconul tinereții...*⁴⁵
 - O citesc pe fața dumitale. O citesc în ochii tăi.⁴⁶ Intrigant și lingușitor de duzină.
 - Boala botului și a copitelor! strigă redactorul șef ca o invectivă ironică. Mare miting naționalist la Borris-in-Ossory. Căcănării! Să-i scoată ochii publicului! Dă-le ceva consistent. Ceva în care să intrăm cu toții, la dracu. Tatăl și Fiul și Sfîntul Duh și Jakes M'Carthy.⁴⁷
 - Noi toți sîntem buni de hrană spirituală, spuse domnul O'Madden Burke.
 - Stephen își ridică ochii spre privirea impertinentă, indiferentă a celui alt.
 - Vrea să te atragă în banda presei, spuse J. J. O'Molloy.

MARELE GALLAHER

- Dumneata poți s-o faci, repetă Myles Crawford înclîștîndu-și mîinile într-un gest emfatic. Stai nițel. Facem ca Europa întreagă să rămînă cu gura căscată, cum zicea Ignatius Gallaher pe vremea cînd n-avea slujbă și ținea sala de biliard la Clarence. Gallaher, ăsta zic și eu ziarist. ăsta avea condei. Știți cum s-a lansat? Vă spun eu. Cea mai deșteaptă chestie ziaristică a istoriei. Era în optzecișii unu,⁴⁸ la șase mai, pe vremea invincibililor, asasinatul din parcul Phoenix, dumneata nici nu te născuseși, cred. Să-ți arăt.
- Îl împinse înspre colecția de ziare.
- Uitați-vă aici, spuse întorcîndu-se spre ei. *New York World* ne telegrafiasse să ne ceară o corespondență specială. V-aduceți aminte?
- Profesorul MacHugh încuvință din cap.
- *New York World*, spuse redactorul șef împingîndu-și excitat pălăria de paie pe ceafă. De la locul sinistrului. Tim Kelly, sau Cavanagh vreau să spun, Joe Brady și toți restul. Pe unde-a trecut cu mașina Piele-de-Capră. Tot itinerarul, înțelegeți?

— Piele-de-Capără, spuse domnul O'Madden Burke. Fitzharris. Ala care, cică, ține-un fel de azil pentru căruțași, acolo la podul Butt. Holohan mi-a spus. Îl știți pe Holohan?

— Aia șontorogul, nu? spuse Myles Crawford.

— Și Gumley săracul, e și el acolo, așa mi-a spus, păzește pietrele de caldarâm ale patronilor. Paznic de noapte.

Stephen se întoarse spre el surprins.

— Gumley? întrebă. Nu mai spuneți? E prieten cu tata, nu?

— Lăsați-l pe Gumley, strigă iritat Myles Crawford. Lăsați-l pe Gumley să-și vadă de petrișul lui, s-aibe grijă să nu-i fugă de sub nas. Uitați-vă aici. Ce-a făcut Ignatius Gallaher? Vă spun eu. O inspirație de geniu. A telegrafiat pe loc. Aveți *Weekly Freeman* din 17 martie? ⁴⁰ Perfect. Vă prindeți aici?

Foșni îndărăt filele colecției și-și înfipse degetul într-un anumit loc.

— Să luăm pagina patra, reclama pentru cafeneaua Bransome, să zicem. Înțelegeți? Perfect.

Telefonul zului.

O VOCE DIN DEPĂRTĂRI

— Răspund eu, spuse profesorul pornind într-acolo.

— B e poarta parcului. Bun.

Degetul îi sărea lovind foaia într-un punct, într-altul, vibrând.

— T este reședința viceregelui. C e locul unde s-a săvârșit asasinatul. K este poarta Knockmaroon.

Carnea flască de pe ceafă îi tremura că o creastă de cocoș. Plastronul prost scrobît îi țîșni la vedere și cu un gest brutal și-l împinse la loc în vestă.

— Alo? *Evening Telegraph* aici... Alo?... Cine-i acolo?... Da... Da... Da...

— De la F la P e drumul pe care-a mers Piele-de-Capără cu mașina să-și facă ali-biul. Inchicore, Roundtown, Windy Arbour, parcul Palmerston, Ranelagh, F.A.B.P. V-ați prins? X e cîrciuma lui Davy în susul străzii Lesson.

Profesorul apărură în ușa biroului.

— Bloom e la telefon, spuse.

— Spune-i să se ducă la dracu', răspunse redactorul șef prompt. X e cîrciuma lui Burke, vedeți? ⁴⁰

INGENIOS, FOARTE

— Ingenios, spuse Lenehan. Foarte.

— Li le-a servit-o pe tavă, spuse Myles Crawford, toată istoria, dracului.

Un coșmar din care n-ai să te trezești niciodată. ⁴¹

— Am văzut cu ochii mei, spuse cu mîndrie redactorul șef. Eram de față. Dick Adams, cel mai bun om din Cork în care-a suflat Dumnezeu duhul de viață, și cu mine.

Lenehan făcu o plecăciune în fața unei siluete de aer și anunță:

— Scumpă Madame. Eu sînt Adam. Și m-am purtat bine. Cît am fost cu tine.

— Istoria! strigă Myles Crawford. Bătrîna de pe strada Prince, ⁴² ea a fost acolo cea dintîi. Era plîngerea și scrișnirea dinților. Dintr-o simplă reclamă. Gregor

Grey o desenase. Asta i-a și dat ideea la început. Pe urmă Paddy Hopper l-a montat pe Ti Pi care l-a luat la Star. Acuma e cu Blumenfeld. Asta zic și eu presă. Asta înseamnă talent. Și Pyatt.⁵³ El a fost părintele lor, al tuturor.

— Părintele ziaristicii de senzație, confirmă Lenehan, și cumnatul lui Chris Callinan.

— Alo? ... Mai ești acolo? ... Da, mai e. Vino dumneata încoace.

— Unde mai găsiți un om de presă ca ăsta, ai? strigă redactorul șef. Aruncă foile la loc.

— Al tacului de drare,⁵⁴ spuse Lenehan către domnul O'Madden Burke.

— Deștept foc, spuse domnul O'Madden Burke.

Profesorul MacHugh se întoarse din birou.

— Pentru că veni vorba despre invincibili, spuse, ați văzut că au fost și niște negustori de-ăștia ambulanți de cărți postale care-au fost traduși în fața instanței ...

— A, da, spuse repede J. J. O'Molloy. Lady Dudley se întorcea o dată acasă prin parc să vadă ce copaci a doborât furtuna de anul trecut și s-a gândit să cumpere o ilustrată cu Dublinul. Și s-a dovedit că era o ilustrată comemorativă cu portretul lui Joe Brady sau al Numărului Unu sau al lui Piele-de-Capără. Și-asta drept în fața reședinței viceregelui, închipuiți-vă!

— Aștia se țin numai de fleacuri, spuse Myles Crawford. Pfu! Presa și baroul! Unde mai vezi în barou azi un om cum erau ăia, ca Whitside, ca Isaac Butt, ca O'Hagan cu limbă de argint? Ai? E, prostii. Oameni mărunți!

Buzele îi zvâcneau mai departe, mute, într-o grimasă de dispreț.

O fi vreuna care să-și dorească buzele astea să le sărute? Tu de unde știi? Atunci de ce le-ai mai scris?

VERSURI ȘI ÎNȚELESURI

Gură, mură. Pică adică mură-n gură? Sau e-o gură în care-i o mură? Trebuie să fie. Mură, zgură, ură, sură, harababură. Rime: doi bărbați îmbrăcați la fel, care-arată la fel, doi câte doi.

.....la tua pace
.....che parlar ti piace
.....mentré ché il vento, come fa, si tace.⁵⁵

Le vedea, trei câte trei, fete tinere, apropiindu-se în verde, în roz, în paloarea frunzei moarte, îmbrățișându-se, per l'alr perso în liliachiu, în purpuriu, quella pacifica orifiamma, în aur de flămură, de rimarar fe piu ardenti. Însă eu — bătrini, penitenți, cu pașul de plumb, sub apăsătoarecatasare a nopții: gură, sură; descîntec de mormînt, pîntec de vînt.⁵⁶

— Vorbește pentru dumneata, spuse domnul O'Madden Burke.

AJUNGE ZILEI ...⁵⁷

J. J. O'Molloy, surfzînd palid, ridică mînușă.

— Dragul meu Myles, spuse aruncîndu-și țigara, interpretezi greșit vorbele mele. Nu vreau să apar, așa cum îmi cunosc acuma puterile, cea de a treia profesiune qua profesiune, însă picioarele tale de fiu al Corkului⁵⁸ te fac să alergi prea repede. De ce să nu-i invoci și pe Henry Grattan și pe Flood și pe Demosthene și pe Edmund Burke. Pe Ignatius Gallaher și pe patronul lui din Chapelizod, Harmsworth, regele presei de-o para, și pe vîrșu-su, americanul cu foaia lui de zoaie

din Bowery ⁵⁰ și ca să nu mai punem la socoteală și *Paddy Kelly's Budget*, *Pue's Occurrences* și pe prietenul nostru cu ochii mereu la pîndă *Vulturul din Skibereen*. De ce să aducem un maestru al elocvenței juridiciare ca Whiteside? Ajungă zilei ziarul care de ea ține.

SE LEAGĂ DE ZILELE CARE S-AU DUS, DE ODINIOARĂ

— Grattan și Flood au scris chiar la ziarul ăsta în care te afli tu acum, îi tipă redactorul șef în față. Voluntari irlandezi. Și voi, unde sînteți acum? Fondat în 1763. Doctor Lucas. Ce-aveți voi acum să se compare cu John Philpot Curran? Pha!

— De, spuse J. J. O'Molloy. Consilierul regal Bushe, de exemplu.

— Bushe? spuse redactorul șef. Mda, da. Bushe, da. Are ceva din focul lor în sînge. Kendal Bushe, adică vreau să spun Seymour Bushe.

— Ar fi ajuns la Curtea Supremă de mult, spuse profesorul, dacă n-ar fi fost ... Dar n-are a face. ⁶⁰

J. J. O'Molloy se întoarse spre Stephen și spuse, vorbind rar și calm:

— Una din frazele cele mai splendide pe care cred că le-am ascultat în viața mea a ieșit de pe buzele lui Seymour Bushe. Era în procesul de fratricid asasinatului Childs. Bushe l-a apărat.

Și în portalul ascultării mele-a revărsat. ⁶¹

A propos el cum de-a aflat? A murit în somn doar. Sau poate chestia cealaltă, animalul cu două spinări.

— Ce-a spus? întrebă profesorul.

ITALIA, MAGISTRA ARTIUM

— Vorbea despre procedura în problema probelor, spuse J. J. O'Molloy, despre dreptul și justiția romană, în contrast cu codul mozaic dinainte, *lex talionis*. Și l-a pomenit pe Moise de Michelangelo, de la Vatican.

— Ha.

— Cîteva cuvinte bine alese, spuse ca o prefață Lenehan. Tăcere! Pauză. J. J. O'Molloy își scoase tabachera.

Acalmie falsă. E ceva cu totul neobișnuit.

Mesagerul își scoase distrat cutia de chibrituri și își aprinse țigara.

M-am gândit adesea de atunci, întorcîndu-mă cu gîndul spre vrîmurile acelea ciudate, că gestul mărunț, atît de banal în sine, clipa cînd și-a scăpărat chibritul, a fost ceea ce a hotărît întregul curs de mai apoi al vieților noastre, pentru noi amîndoi. ⁶²

O FRAZĂ SPLENDIDĂ

J. J. O'Molloy relua, plămădindu-și bine cuvintele:

— A spus despre ea: acea efigie marmoree, dăltuită în muzică înghețată, încununată cu coarne și înfricoșătoare, a divinei forme omenești, acel simbol veșnic al înțelepciunii și profeției, cu adevărat dacă ceva din ceea ce închipuirea sau mina sculptorului a lucrat în marmura sufletului transfigurat și a puterii de a transfigura sufletul merită să trăiască, ea merită să trăiască.

Mina sa subțire dintr-o fluturare investimîntă în grație ecoul și cadența.

— Splendid! spuse îndată Myles Crawford.

— Suflul divin, spuse domnul O'Madden Burke.

— Îți place? Îl întrebă J. J. O'Molloy pe Stephen.

Stephen, câștigat în ființa lui de grația limbii și a gestului, roși. Scoase o țigară din tabacheră. J. J. O'Molloy îi oferă tabachera lui Myles Crawford. Lenehan le aprinse țigările ca și mai înainte și-i luă răsplata spunând:

— Multibus mersibus.

UN OM DE O ÎNALTĂ MORALITATE

— Profesorul Magennis îmi vorbea despre dumneata, îi spuse J. J. O'Molloy lui Stephen. Ce crezi dumneata cu adevărat de grupul acela ermetic, poezii tăcerii din opal: A.E., maestrul mistic? Femeia Blavatsky⁶³ a început totul. Aia se pricepea să le pună pe toate la cale. A. E. îi povestise tocmai unui ziarist yankeu care-i lua un interviu că dumneata te-ai dus la el acasă o dată când încă nici nu se crăpase bine de ziuă să-l întrebi despre planurile de conștiință. Magennis zicea că ai vrut pur și simplu să-ți bați joc de A.E., săracul. El e un om de o înaltă moralitate, Magennis.

Vorbeau despre mine. Ce-a spus? El ce-a spus? Ce-a spus despre mine? Nu întreba.

— Nu, mersi, spuse profesorul MacHugh respingînd în lături tabachera. Stați nițel. Să vă spun eu ceva. Cel mai frumos exemplu de artă oratorică pe care l-am auzit eu vreodată a fost o cuvîntare ținută de John F. Taylor la asociația de istorie a colegiului. Domnul judecător Fitzgibbon, actualul lord președinte al Curții de Apel, luase tocmai cuvîntul și în tema discuției era un eseu (noutate pe vremea aceea) cerînd renașterea limbii irlandeze.

Se întoarse spre Myles Crawford spunînd:

— Îl știi pe Gerald Fitzgibbon. Așa că poți să-ți închipui în ce stil a fost discursul lui.

— Umblă zvonul, spuse J. J. O'Molloy, că s-a dat cu Tim Healy în comitetul de administrație la Trinity College.

— S-a dat c-o dulce făptură în șortuleț copilăresc⁶⁴, spuse Myles Crawford. Spune mai departe. E?

— Era, băgați de seamă, spuse profesorul, cuvîntarea unui orator desăvîrșit, întotdeauna de o morgă curtenitoare și revărsînd în valuri de vorbe din cele mai alese, n-aș spune, potirile miniei sale, ci doar disprețul unui om mîndru față de mișcările cele noi. Pe vremea aceea, eram o mișcare nouă. Eram slabi, deci fără valoare.

— Își închise buzele prelungi o clipă dar, dornic să continue, își ridică mîna cu degetele desfăcute spre ochelari, și, cu degetul mare și inelarul, tremurătoare, presînd ușor ramele negre, și-i potrivea să vadă mai bine.

IMPROMPTU

Îl se adresă pe ton sărbătoresc lui J. J. O'Molloy:

— Taylor venise acolo, trebuie să știți, de pe patul de boală. Că și-ar fi pregătit cuvîntarea dinainte, nu cred, căci nu era măcar un singur stenograf în sală. Fața lui brună, slăbită, era înconjurată de barba neîngrijită care-i crescuse în timpul bolii. Avea o legătură nu prea bine strînsă la gît și în totul arăta (deși nu era cazul) ca un om pe moarte.

Privirea i se întoarse de îndată, însă lent, de la J. J. O'Molloy spre fața lui Stephen și apoi se aplecă îndată spre dușumea, căutînd. Gulerul de pînză fără luciu se ivi la vedere în spatele capului plecat, pătat de părul încăruntit. Căutînd mai departe cu privirile, spuse:

— Cînd s-a terminat cuvîntarea lui Fitzgibbon, John F. Taylor s-a ridicat să-i dea răspunsul. Pe scurt, așa cum pot să mi le aduc acuma aminte, cuvintele sale au fost acestea:

Își înălță ferm capul. Ochii i se îngîndurară iarăși. Moluște nătîngi înotau greoaie, încoace și încolo, prin lentilele imense căutînd o ieșire.

Începu:

— Domnule președinte, doamnelor și domnilor. *Mare a fost admirația cu care am ascultat observațiile adresate tineretului Irlandei acum o clipă de către eruditul meu prieten. Mi se părea că am fost transpus într-o țară foarte departe de a noastră, într-o epocă îndepărtată de epoca noastră, că mă aflu în Egiptul antic și că ascultam cuvîntul vreunui mare preot al acelei țări îndreptîndu-se către tîndrul Moise.*

Ascultătorii se opriseră cu țigările suspendate în aer stînd să-l audă, și fumul se urca în vrejuri firave care înfloreau deodată cu vorbele sale. Și fumurile șerpuite ale jertfei noastre.⁶⁵ Nobile vorbe vin acum. Fii atent. N-ai putea să te încerci și tu în așa ceva?

— Și mi s-a părut că am auzit glasul aceluia mare preot al Egiptului ridicîndu-se în tonuri de o egală mîdreție și de o egală mîndrie. Am auzit cuvintele sale și înțelesul lor mi s-a dezvăluit și mie.

DE LA SFINȚII PĂRINȚI

Mi s-a dezvăluit și mie că toate cîte se strică bune sînt; ele nu s-ar strica dacă ar fi suveran de bune nici dacă n-ar fi bune cîtuși de puțin căci cele suveran de bune sînt nestricăcioase iar cele ce n-ar fi bune de fel n-ar avea de unde să se strice.⁶⁶ A, dracu' să te ia! Asta-i sfîntul Augustin.

— De ce nu vreți voi evreei să acceptați cultura noastră, religia noastră și limba noastră? Voi sînteți un trib de păstori nomazi, noi sîntem un popor puternic. Voi nu aveți nici orașe și nici averi, orașele noastre sînt stupuri ale umanității și galeriele, triremele și cvadriremele noastre, încărcate cu tot solul de mărfuri, brăzdează apele pămîntului cunoscut. Voi de abea ați ieșit din starea unei stirpe primitive; noi avem o literatură, o castă preotească, o istorie care se întinde pe veacuri și o artă de a guverna. Nilul.

Copil, bărbat, efigie.⁶⁷

La malurile Nilului îngenunche copilandrele marianice, leagănul între trestii; bărbat suplu în luptă; cu coarne de piatră,⁶⁸ cu barbă de piatră, cu inimă de piatră.

— Voi vă rugați la un idol numai al locului și neștiut; templele noastre, majestuoase și tainice, sînt lăcașurile lui Isis și Osiris, ale lui Horus și Ammon Ra. Ale voastre sînt robla, spalma și umilînța; ale noastre tunetul și mările. Israel este slab și puțini sînt copiii săi; Egiptul este o armie și înfricoșate sînt armele sale. Rătăcitori și truditori cît e ziua de lungă vi se spune vouă; lumea tremură la auzul numelui nostru.

Un sughiț mut stîrnit de foame îi despică vorbirea. Își ridică vocea mai presus, cu îndrăzneală.

— Însă, doamnelor și domnilor, dacă tîndrul Moise ar fi ascultat și acceptat această concepție de viață, dacă și-ar fi plecat capul și încovoiat vola și și-ar fi aplecat spiritul

în fața acestei injecțiuni orgolioase, atunci n-ar mai fi mînat poporul său niciodată afară din casa robiei și nici n-ar mai fi urmat stîlpul de nouri la lumina zilei. N-ar mai fi stat niciodată în fața Celui Veșnic în mijlocul fulgerelor pe virful muntelui Sinai și nici n-ar mai fi coborît apoi cu lumina inspirației divine strălucindu-i pe chip și purtînd în brațele sale tablele legii, săpate în limba celor scoși în afara legii.

Se opri și-i privi, gustînd tăcerea care se lăsase.

DE RĂU AUGUR — PENTRU EL !

J. J. O'Molloy spuse, nu fără regret :

— Și cu toate acestea, a murit fără să fi pătruns în Țara Făgăduinței.

— O-moarte-neășteptată-în-clipa-aceea-deși-printr-o-boală-îndelungată-adeesea - expectorată-înainte, spuse Lenehan. Și cu un mare viitor în urma sa.

Tropăitul de picioare desculțe se auzi precipitîndu-se prin hol și ropotînd în sus pe scară.

— Asta este oratorie, spuse profesorul, nelăsîndu-se contrazis.

S-a dus pe aripile vîntului. Cetele strînse la Mullaghmast și în Țara regilor. Mîle întregi de ascultări ale portalurilor.⁶⁹ Cuvintele tribunului mugite și răspîndite în cele patru vînturi. Un popor întreg găsind adăpost în glasul său. Zgomote moarte. Înscrieri akasice⁷⁰ a tot ce a fost vreodată în orișice loc oriunde. Iubiți-l și lăudați-l pe el ; pe mine nu, de acum înainte.

Am bani.

— Domnii mei, spuse Stephen. Ca următoare acțiune pe ordinea noastră de zi pot să sugerez ca lucrările camerei să se suspende?

— Mi-ai luat piuitul. Nu e cumva vreun compliment franțuzesc?⁷¹ întrebă domnul O'Madden Burke. E ceasul, îmi pare, cînd urciorul cu vin, ca să vorbim metaforicește, este cum nu se poate mai plăcut în hanul învechit.

— Că așa să fie și prin aceasta chiar este cu hotărîre hotărît. Toți cei care sînt pentru, să spună da, anunță Lenehan. Cei dimpotrivă, nu. Declar că moțiunea e aprobată. Către ce anume adăpost al băuturilor? ... Votul pe care-l arunc eu spune : Mooney !

Deschise drumul, povățuind :

— Vom refuza cu severitate să ne împărtășim din apele de tărie, nu este așa ? Da, nu voi-vom. Cu nici un fel de preț.

Domnul O'Madden Burke urmîndu-l îndeaproape, spuse, fandînd ca un adevărat aliat, cu umbrela sa :

— În gardă, Macduff !⁷²

— Așchia nu sare departe de ciot ! strigă redactorul șef, bătîndu-l pe umăr pe Stephen. Să mergem. Unde dracu-s cheile-alea ?

Se caută prin buzunare scoțînd foile mototolite cu dactilograma.

— Botul și copitele. Știu. Cu astea se-aranjează. Intră. Unde sînt ? Da, e bine.

Împinse foile la loc în buzunar și intră în birou.

SĂ TRAGEM NĂDEJDE

J. J. O'Molloy, pe punctul să-l urmeze, îi spuse încet lui Stephen :

— Trag nădejde c-ai s-apuci ziua cînd are să apară. Myles, un moment.

Intră în birou închizînd ușa după sine.

— Haide, Stephen, spuse profesorul. A fost frumos, nu-i așa? Viziune profetică. *Fuit Illium* !⁷³ Năruirea Troiei celei vîntoase. Împărățiile lumii acesteia. Stăpînitorii Mediteranei astăzi sînt simpli felahi.

Cel dintîi dintre vînzătorii de ziare coborî scările îndată după ei și se năpusti în stradă strigînd :

— Ediție specială, cursele !

Dublin. Am multe, multe de învățat.

O luare spre stînga pe strada Abației.

— Și eu am o viziune, spuse Stephen.

— Da, spuse profesorul, schimbînd ritmul mersului ca să intre în pas. Crawford vine el după noi.

Un alt vînzător de ziare țîșni pe lîngă ei țîpînd din fugă :

— Ediție specială ! Cursele de cai !

SCUMPUL SORDIDUL DUBLIN

Figuri din Dublin.

— Două vestale din Dublin, spuse Stephen, mai bătrînoare și pioase, au trăit cincizeci și cincizeci și trei de ani pe aleea Fumbally.

— Unde-i asta? întrebă profesorul.

— Mai încolo de Blackpitts.

Noapte umedă duhnind a aluat care să-ți stirnească foamea. Pe lîngă zid. Fața lucind de seu pe sub șalul ei de lînă. Inimi bătînd frenetic. Înscriere akasică. Mai repede, iubitele.

Mai departe acum. Îndrăznește. Să fie viață.

— Vor să vadă priveriștile Dublinului din vîrfurile coloanei lui Nelson. Economisesc trei șilingi și zece pence într-o pușculiță de tinichea roșie făcută dintr-o cutie de scrisori. Scutură de acolo monezile de trei pence și una de șase pence și le extrag pe cele de un penny cu lama cuțitului. Doi șilingi și trei pence în monezi de argint și un șiling și șapte pence în monezi de aramă. Își pun bonetele și rochiile cele mai bune și își iau și umbrele de teamă că ar putea începe să plouă.

— Fecioarele înțelepte spuse profesorul MacHugh.

PE VIU

— Își cumpără de un șiling și patru pence brînză și patru piinișoare de la restaurantul North City din strada Marlborough, de la domnișoara Kate Collins, proprietăreasa . . . Cumpără douăzeci și patru de prune coapte de la o fată la picioarele coloanei lui Nelson, ca să taie setea de la brînză. Îi dau domnului de la intrare două băncuțe de cîte trei penny și încep să se legene încet în sus pe scara întortochiată, gîfîind, încurajîndu-se una pe alta, speriate de întuneric, suflînd greu, una întrebînd-o pe cealaltă brînză e la tine, lăudîndu-l pe Domnul și pe sînta Fecioară, amenințînd că au să coboare, privind pe furiș prin ferestruicile de aerisire. Să dăm slavă Domnului. Nu și-ar fi închipuit că era așa înaltă.

Se numesc Anne Kearns și Florence MacCabe. Anne Kearns suferă de lumbago și se freacă cu apă de Lourdes dată de o doamnă care a obținut o sticlă de la un călugăr Pasionist. Florence MacCabe își îngăduie un picior de porc și o sticlă de bere de calitate la cină în fiecare sîmbătă.

— Antiteză, spuse profesorul dînd din cap de două ori. Virgine vestale. Pot să mi le-nchipui. De ce-o fi întîrziînd prietenul nostru?

Se întoarce în direcția din care veniseră.

Un grup răsleț de mici vânzători de ziare se repezeau în jos pe scări, risipindu-se în toate direcțiile, țipând și cu ziaarele albe fluturându-le în miini. Îndată după ei apărură pe trepte și Myles Crawford, cu pălăria aureolându-i fața stacojie, discutând cu J. J. O'Molloy.

— Haideți odată, strigă profesorul agitându-și brațul.

REÎNTOARCEREA LUI BLOOM

Porni iarăși alături de Stephen.

— Da, spuse. Mi le închipui.

Domnul Bloom, gîfîind, prins într-un vîrtej al micilor vânzători deslănțuiți în preajma birourilor de la *Irish Catholic* și *Dublin Penny Journal*, strigă:

— Domnul Crawford! Un moment!

— *Telegraph*! Specială cu cursele!

— Ce este? spuse Myles Crawford, rămînînd în urmă cu un pas.

Un băiat cu ziare îi țipă în față domnului Bloom:

— Teribilă tragedie în Rathmines! Un copil prins în niște foale!

DISCUȚIE CU REDACTORUL ȘEF

— Tot cu reclama asta, spuse domnul Bloom împingîndu-se printre ei către trepte, pufăind și scoțînd din buzunar tăietura de ziar. Am vorbit chiar acum cu domnul Keyes. Zice că-și reînnoiește contractul pe două luni. După aceea, mai vede. Dar vrea un text care să atragă mai bine atenția și în *Telegraph*, ediția roză de sîmbătă. Și-l vrea dacă nu e prea tîrziu i-am spus și consilierului Nannetti s-o luăm din *Kilkenny People*. Eu am acces la colecția lor în biblioteca națională. Casa cheilor, știți? Pe el îl cheamă Keyes. E-un joc de cuvinte pe numele lui. Dar mi-a promis, practic, că are să reînnoiască. Decît că vrea să-l mai umflăm puțin. Ce să-i spun, domnule Crawford?

P. — N.C.

— Spune-i că poate dacă vrea să mă pune-n c... spuse Myles Crawford zvîcnindu-și brațul în lături ca să dea emfază vorbelor. Spune-i-o direct de la sursă.

Cam nervos. Acuș-acuș face explozie. Se duc cu toții să bea ceva. Braț la braț. Și dincolo șapca de marină a lui Lenehan care-și caută un elefant. Le toarnă goșile lui obișnuite. De mirare că și tînărul Dedalus are chef de joacă. Are și niște ghetete mai de Doamne-ajută astăzi. Ultima dată cînd l-am văzut i se vedeau călcîile. A umblat prin noroi pe undeva. Neglijent. Ce-o fi căutat în Irishtown?

— Mde, spuse domnul Bloom reîntorcîndu-și privirile spre celălalt, dacă obțin desenul cred că merită osteneala să-i facem și un mic text. Ne dă reclama, oricum. Am să-i spun...

P. — N.C.R.I.

— Să mă pune-n c... meu regal irlandez, strigă tare peste umăr Myles Crawford. Oricînd poftește, așa să-i spui.

În vreme ce domnul Bloom rămase, cumpănind chestiunea și pe punctul să înceapă să suridă, el păși sacadat mai departe.

ÎNCERCÎND MAREA CU DEGETUL

— *Nulla bona*,⁷⁴ Jack, spuse, ridicîndu-și mîna la bărbie. Sînt pînă aici. Și pe mine m-au încolțit din toate părțile. De abea săptămîna trecută căutam și eu un tip să-mi gireze o poliță. Nu te pot ajuta decît cu bunăvoință. Îmi pare rău, Jack. Oricum, mai încerc eu marea cu degetul, și dacă o fi ceva, din toată inima și cu mai mult încă.

J. J. O'Molloy făcu o față lungă mergîndu-i tăcut alături. Îi ajunseră pe ceilalți și continuă toți laolaltă.

— Și după ce și-au mîncat brînză cu pîine și și-au șters cele douăzeci de degete pe hîrtia în care fusese împachetată brînză, se apropiu acum de balustradă.

— Aici e ceva pentru tine, îi explică profesorul lui Myles Crawford. Două bătrîne din Dublin în vîrfurile coloanei lui Nelson.

CE MAI COLOANĂ !

IAȚĂ CE DECLARĂ UNA DIN ELE LEGĂNÎNDU-SE

— E ceva nou, spuse Myles Crawford. E material bun aici. leșiseră la picnicul de la Dargle. Două bătrînele care știu să se descurce, ă?

— Însă le e frică acum că are să se prăbușească toată coloana, continuă Stephen. Văd de aici acoperișurile și discută între ele cam unde ar fi diferite biserici: domul albastru de la Rathmines, de la Adam și Eva, de la sfîntul Laurence O'Toole. Dar tot privind așa, ameteșc, și atunci își trag în sus fustele...

ȘI FEMEILE ASTEA CARE CAM EXAGEREAZĂ

— Ușurel, spuse Myles Crawford, fără licențe poetice. Sîntem în arhidiocază aici.

— Și se așează pe jupoanele lor de desubt, în dungii, uitîndu-se cu ochii mici în sus la statuia adulterinului cu o singură toartă.⁷⁵

— Adulterin cu o singură toartă ! strigă profesorul. Asta îmi place. Am prins ideea. Văd ce vrei să spui.

DOAMNELE DONEAZĂ DUBLINEZILOR PILULE RAPIDE LUATE DREPT AEROLIȚI VELOCITOȘI⁷⁶

— Asta le cam strîmbă gîtul, spuse Stephen, și sînt prea obosite acum ca să se mai uite în sus sau în jos sau ca să mai stea de vorbă între ele. Așează punga cu prune între ele și mănîncă prunele dinăuntru, una după alta, ștergîndu-și cu batistele zeama de prune care li se scurge din guri și scuipînd încet simburii printre gratiile balustradei.

Scoase un hohot brusc și puternic de ris drept încheiere. Lenahan și domnul O'Madden Burke auzindu-l se întoarseră, le făcură semn și traversară în fața lor spre Mooney.

— Gata? spuse Myles Crawford. Tot e bine că n-au făcut mai urît.

SOFIST POCNIND PE MÎNDRA ELENA DREPT ÎN PROBOSCIS. SPARTANII SCRÎSNESC DIN MOLARE. ITHACHEZII SUSȚIN CĂ PENNY E DAMĂ BUNĂ

— Dumneata mă faci să mă gîndesc la Antisthenes⁷⁷, spuse profesorul, un discipol al lui Gorgias, sofistul. S-a spus despre el că nimeni nu putea să-și dea seama dacă e mai pornit împotriva altora sau chiar a lui însuși. Era fiul unui nobil și al unei sclave. Și a scris o carte în care a smuls laurii frumuseții de pe creștetul argivei Elena și le-a dăruit Penelopei săraca.

Săraca Penelope. Penelope Rich.⁷⁸

Se pregăteau să traverseze strada O'Connell.

ALO, ALO, CENTRALA !

În diferite puncte, pe cele opt linii, tramvaiele și troleiele lor nemișcate stăteau în drumul lor, îndreptate sau venind spre și dinspre Rathmines, Rathfarnham, Blackrock, Kingstown și Dalkey, Sandymount Green, Ringsend și Turnul Sandymount, Donnybrook parcul Palmerston și Rathmines de sus, toate nemișcate acum, surprinse în calmul unui scurt-circuit. Birje, trăsură, camioane de mărfuri, furgonete poștale, trăsură particulare, camioane cu platforme deschise cu lăzi huruitoare de sticle cu apă minerală, huruiau, alunecau, trase de cai, grăbite.

CE — ȘI DE ASEMENEA — UNDE?

— Dar ce titlu vrei să-i dai? Întrebă Myles Crawford. De unde aveau prunele?

PEDAGOGUL AFIRMA: SUNĂ A VIRGILIU

— Spune-i, stai nițel, spuse, profesorul deschizîndu-și buzele prelungi ca să reflecteze mai bine. Spune-i, să vedem. Spune-i: *deus nobis haec otia fecit.*⁷⁹

— Nu, spuse Stephen. Eu i-am spus. *O privești de pe Pisgah a Palestinei sau Parabola Prunelor.*

— Înțeleg, spuse profesorul.

Rise abundent.

— Înțeleg, spuse iarăși cu o plăcere nouă. Moise și Țara Făgăduinței. Noi i-am dat ideea asta, adăugă pentru J. J. O'Molloy.

HORATIO E ÎN CENTRUL ATENȚIEI GENERALE ÎN ACEASTĂ FRUMOASĂ ZI DE IUNIE

J. J. O'Molloy aruncă înspre statui o privire piezișă și obosită și păstră tăcere.

— Înțeleg, spuse profesorul.

Se opri pe insula de trotuar a lui sir John Gray⁸⁰ și privi iscoditor în sus la Nelson prin rețeaua surfului său crispat.

DEGETELE SCURTATE SE VĂDESC PREA GÎDILOASE PENTRU BĂTRÎNELE NEBUNATECE. ANNE TITUBEAZĂ. FLO TRIȘEAZĂ — DAR CINE POATE SĂ LE CONDAMNE?

— Adulterinul cu o singură toartă, spuse posomorît. Asta mă gîdilă oarecum, trebuie să recunosc.

— Le-a gîdilat și pe bătrînele, spuse Myles Crawford, dacă ar fi să cunoaștem și noi adevărul adevărat al Bunului Dumnezeu.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

NOTE *

¹ Episodul de față — al șaptelea din romanul *Ulise*, este în general denumit de comentatori *Aeolus*, și ar corespunde cu cel din cartea a X-a a *Odiseei* în care eroul ajungea în *Aeolia*, stăpînită de regele *Aeolus* pe care *Zeus* îl desemnase « paznic al vînturilor ». Acest conducător încearcă să-l ajute pe *Ulise* închizînd suflurile ce i-ar fi fost nefavorabile într-un burduf pe care eroul îl ia pe nava sa. Ajunși în fața *Ithacei*, tovarășii lui *Ulise*, bănuind că acesta ascunde în burduf o comoară, îl desfac și vînturile eliberate îi împing înapoi în *Aeolia* unde regele refuză să-l mai ajute pe *Ulise* « un om pe care zeii binecuvîntați îl detestă ».

În roman, episodul se petrece în redacția unui ziar din *Dublin* și povestirea se desfășoară în episoade scurte, imitînd stilul ziaristic, fiecare precedată de titluri succinte, uneori voit senzaționale, așa cum sînt paginate în mod obișnuit în ziare. Ca și episodul precedent, așa numit *Hades*, și în care se povestește înmormîntarea lui *Patrick Dignam* (apărut în *Secolul 20*, nr 11—12 1973) paginile acestea, mai mult decît o povestire despre ziua lui *Bloom* — înfățișat aici în mediul profesiei sale de achizitor de publicitate — ne prezintă lumea ziariștilor, cu preocupările lor « stilistice » și superficialitățile lor, « o arie a vieții irlandeze pe care scriitorul o găsește dezagregabilă », cum spunea un comentator. Fragmentele care constituie acest episod reprezintă « vocea *Dublinului* », o voce care vorbește de dragul efectelor retorice și scriind și rescriind *Aeolus*, *Joyce* a aglomerat nenumărate figuri retorice, (din care vom indica și noi o parte) tocmai pentru a ilustra lipsa de substanță a unor oameni « mai atenți la cuvinte decît la înțelesul lor ».

² *Chiasm* — Figură retorică constînd din reluarea, în ordine inversă, în clauza ulterioară, a cuvintelor sau expresiilor din prima clauză. O primă exemplificare a emfazei ziaristice.

³ *Giovanni Mateo Mario, Cavaliere de Gandia* (1810—1885), tenor italian celebru în anii copilăriei personajului *Leopold Bloom*, desigur citat aici pentru a aminti legăturile de interes (și de complexe intime) ale personajului cu lumea muzicală (soția lui *Bloom* este cîntăreață și există toate motivele să se creadă că ea întreține legături de adulter cu un alt personaj legat de lumea muzicală a *Dublinului*).

⁴ *Arie* din opera *Martha de Flotow*, devenită, într-o adaptare liberă, un cîntec foarte popular la începutul secolului.

⁵ Comentatorii văd în acest titlu un exemplu de *sinecdocă* (folosirea părții pentru un întreg sau viceversa), deși mai simplu ar fi poate să se vorbească de un obișnuit sim-

* După *Don Gifford și Robert I. Seldman: Notes for Joyce Dutton, N.Y., 1974*

bolism, să spunem heraldic, însemnele ierarhiei bisericești și ale scrisului fiind folosite drept semne ale stratificării lumii ziaristice. Brayden, pomenit aici — de fapt personaj real, unul din conducătorii ziarului (de asemenea existent pe vremea lui Joyce) în care se petrece acțiunea episodului — e asimilat cu un superior absolut, vag mistic (« prea fericitul » este titlul acordat arhiepiscopului de Canterbury).

⁸ Detalii din episodul precedent, Hades, narînd înmormintarea lui Dignam, la care asistase printre alții și L. Bloom.

⁷ Joseph Patrick Nannetti, de asemenea personaj real, a fost un politician și « maestru al artei tipografice » la începutul secolului în Irlanda. Parlamentar și timp de câțiva ani primar al Dublinului, el obișnuia să se prezinte în public « drept în primul rînd un muncitor care-și vede de treaba lui ». Rolul său de corector principal nu trebuie limitat doar ca atare în ierarhia ziarului pe care-l pagina și orienta.

⁸ Moartea reginei Anna (1714) a fost anunțată în periodicul Spectator editat de Addison mult după ce evenimentul devenise de notorietate publică, astfel că expresia a ajuns proverbială pentru a desemna o știre învechită.

⁹ Antanaciază — repetarea aceluiași cuvînt cu înțeles diferit a doua oară, pentru a spori și accentua înțelesul. Se citează aici, ca circulînd în Irlanda expresia, în latină vulgară, Hibernicis ipse Hibernior.

¹⁰ Entimemă — (spun comentatorii) adică argument (și nu demonstrație strictă) bazat pe premise probabile: « Dacă vrei să scoți ceva (bani) » poți s-o mai faci încă — dar, nota bene, « casierul pleacă . . . »

¹¹ Casa cheilor — joc de cuvinte pe numele firmei a cărei reclamă e propusă de Bloom. Key înseamnă cheie și House of Keyes, Casa cheilor, este și denumirea, plecînd de la însemnele heraldice, a parlamentului Insulei Man, aluzie mai semnificativă în Irlanda, deoarece la vremea respectivă Insula Man beneficia de autoguvernare locală în anumite limite, ceea ce nu era cazul cu patria ziariștilor care vorbesc aici.

¹² Aluzie la un moment din episodul precedent în care Bloom s-a întîlnit cu prezumtivul său rival, bărbatul care îi face curte soției sale.

¹³ Onomatopee. — Definită aici ca atare.

¹⁴ Hagadah — Pessach etc — aluzii și citate din texte sacre ebraice privind comemorarea ieșirii din robia egipteană. Procedee prin care Joyce amintește, și uneori subliniază voit, originea evreiască a lui Bloom.

¹⁵ Referirea ar fi de asemenea la un text ritual, însă la fel de bine se pot invoca și unele poezioare și cîntece de copii sau din basme în care personajele, animale sau oameni, se urmăresc și se devorează unul pe altul, totul pentru a se ajunge la concluzia « În fond, asta-i viața ».

¹⁶ Aluzie la un poem de Thomas More, citat și într-un episod anterior, și care vorbește despre gloria străveche a Erinului, Irlandei: « Amintească-și Erinul de zilele ei străvechi / Înainte de-a o fi trădat fiii necredincioși / Cînd Malachi purta colanul de aur greu, vechi / Cîștigat de la năvălitorii orgolioși. // Cînd regele ei, cu steagul nebruit / Își conducea cavalerii roșiați în luptă / Și juvaera de pur smarald al lumii din asfințit / Nu fusese pentru comoara străinului ruptă ». Dar este și o aluzie la o foarte celebră laudă a Engliterei, în Richard II-lea de Shakespeare (Anglia, « piatra aceasta neprețuită încrustată în marea de argint » . . .)

¹⁷ Trece fantoma — termen din limbajul ziaristic și actoricesc însemnînd « a început plăta salariilor ».

¹⁸ Unul — din multele — jocuri de cuvinte obscene atribuite unuia sau altuia dintre personaje. Comentatorii pedanți vorbesc de paradiastolă aici (figură de stil prin care

se dă o turnură favorabilă unei noțiuni nefavorabile folosindu-se doar o parte a adevărului sau, poate, viceversa). În realitate, personajul vrea să ridiculizeze exprimarea « kikeroniană », ridiculă a autorului articolului citat.

¹⁹ Aluziile la versurile « Și munții privesc spre Marathon / Iar Marathonul privește peste mare », dintr-un scurt interludiu liric din Don Juan de Byron. Marathonul are într-adevăr vedere la mare, iar Xenophon « privește pe deasupra Marathonului » ca istoric și grec implicat în lupta compatrioților săi pentru libertate împotriva invadatorilor persani (De sigur o aluzie și la situația naționaliștilor irlandezi față de britanici).

²⁰ O asemenea expresie era — se spune — în mod obișnuit adresată tinerilor în societate spre a-i îndemna la respect față de cei mai vîrstnici. De fapt, ea are — ca majoritatea locușionilor și citatelor, aluzive sau nu, din acest episod — și un caracter mai mult sau mai puțin pronunțat licențios: E vorba de un cîntec în care tîndrului Johnny i se cere să facă loc unui curtezan, al mamei sale văduve.

²¹ Lenehan (ca și alte personaje din Ulysses, de pildă Conroy sau Gallaher, pomenit chiar în acest episod, mai jos) figurează printre Figurile din Dublin evocate de Joyce în nuvelele din culegerea cu acest titlu și care pot fi considerate drept studii pentru opusul său magnum, în concepția lor unitară, ca niște « capitoare — cum spunea autorul lor — în istoria morală a țării » sale.

²² Din punct de vedere retoric, prolepsă (viitorul considerat ca desăvîrșit sau existent în clipa de față). Mai exact, procatalepsă: folosirea anticipatorie a unui atribut, sau, încă, un gambit verbal prin care se anticipează obiecțiile interlocutorului, dîndu-li-se dinainte răspunsul. În text, se ia ca de la sine înțeles că Dawson, autorul discursului citit aici, va trece (cum o și face) în evocarea amurgului la o dezvoltare retorică despre lună și clarul de lună. Profesorul îi obiectează însă, ironic, că nu vorbește și mai departe — ca într-un celebru pasaj din Hamlet — și de răsăritul soarelui (« Dar iată licuricii fac semn că zorii zilei sînt aproape »).

²³ « Falsul senior de țară » constituie aici formula cu caracter ironic prin care este prezentat actualul redactor șef al ziarului, Myles Crawford, prin aluzie la unul din proprietarii lui Freeman's Journal, Francis Higgins, care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, își sporise averea prin căsătorie atribuindu-și, fără îndreptățire, titlul și situația unui nobil de țară. Aluzia este răuvoitoare și pentru că acel Higgins a jucat un rol negativ în mișcările Irlandeze de independență.

²⁴ Unul din pasajele în care, în chip caracteristic pentru tehnica lui Joyce, o erudiție fantastă și o atenție în aparență pedantă acordată amănuntelor, slujește la caracterizarea psihologică și tipologică a unui personaj. Miliția din North Cork a constituit una din unitățile militare rămase de partea coroanei britanice în rebeliunea naționalistă din 1798 — și ea e acum pomenită, la modul ironic, de redactorul șef tocmai pentru a răspunde aluziei la predecesorul său ziaristic, de asemenea filobritanic în împrejurări similare. Că este vorba de o ironie relesă din faptul că miliția respectivă și-a cîștigat o tristă celebritate recoltînd practic numai înfrîngerii în operațiile militare la care a luat parte. Cu cîteva decenii mai înainte, niște regimente recrutate în North Cork (dar care nu făceau parte din așa numita miliție) au participat, de asemenea fără succese, la niște campanii militare în America, în Ohio. Pe de altă parte, așa cum se va vedea, Myles Crawford este un personaj fantast el însuși — amețit de bădătură (vezi aluziile omicilor săi la D.T. — delirium tremens — incipient) distrat și cu o nesigură stăpînire a detaliilor și numelor (vezi mai departe numeroasele corecturi pe care și le dă singur în unele replici și evocări proprii); este posibil — cum spun comentatorii pasajului — ca el să confunde așa numita miliție cu o altă unitate irlandeză care a participat alături de trupe franceze la niște campanii în secolul al XVIII-lea și care, într-adevăr, a fost condusă de ofițeri de origină irlandezo-spaniolă.

²⁵ Exergasia: — folosirea unor expresii diferite pentru a exprima un același înțeles. Sau cum spune Quintillian, « o figură în care stăm într-un același loc și totuși lăsăm impresia că vorbim despre lucruri diferite, repetând de multe ori o aceeași propozițiune, dar cu mereu alte cuvinte, expresii și exhortații »

²⁶ Baladă irlandeză de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. « Băieții din Wexford » și-au câștigat prestigiu militar neîndoienic tocmai prin victoriile obținute asupra miliției din North Cork. Însă — și aici Joyce introduce un motiv pe care-l va specula nemilos în acest episod și în altele următoare, — au decăzut mai apoi din cauza « viciului irlandez », înclinația tot mai necontrolată către băuturile alcoolice.

²⁷ Versuri dintr-o arie a operei Roza din Castilia, la care se va mai face aluzie mai târziu în acest episod.

²⁸ Brixton, suburbie londoneză care pe la începutul secolului era considerată drept reprezentativă pentru atmosfera sordidă și mizeră a societății industriale. Anglia și limba engleză — remarcă o dată George Moore, scriitor irlandez o vreme identificându-se cu « Renașterea irlandeză » — « par sortite în cele din urmă să împrejmuiească lumea cu un soi de Brixtonuri. Și noi, aici pe margini, privim în această suburbie universală în care un bărbat uscățiv, cu ochelarii pe nas și o servietă neagră în mână aleargă la nesfârșit după un autobuz ».

²⁹ Vers faimos din poemul lui Poe, Către Helen (Către slava ce-a fost Grecia / și măreția ce a fost Roma »)

³⁰ Obsesia cloacală pare a fi preluată ca expresie dintr-o recenzie — defavorabilă — semnată de H. G. Wells pe marginea Portretului artistului ca tânăr de Joyce. Citatul — din textul apărut în New Republic, 10 martie 1917 sună: « Ca și Swift și un alt scriitor irlandez de astăzi, dl Joyce manifestă o obsesie cloacală. Se pare că ar dori să aducă îndărăt în imaginea generală a vieții acele aspecte pe care sistemele sanitare și decența modernă le-au scos din relațiile și conversațiile curente ».

³¹ Guineză — joc de cuvinte între Geneză și marca de bere irlandeză Guinness. E implicată aici comparația — evreii cu altarele, romanii cu vespasienele, și irlandezii . . . cu berea.

³² Poezie de Stephen Dedalus, care constituie o parodie după un poem irlandez de Douglas Hyde, Jalea mea plutește pe mare.

³³ O'Ruar (O'Rourke), prinț de Beffni, conducător irlandez din veacul al XII-lea, aflat la un moment dat în situația de soț părăsit ca și Menelaus.

³⁴ Maximilian Karl Lamoral, graț O'Donnell von Tircconnell, născut în Austria în 1812 ca fiu al unui expatriat irlandez, aghiotant al împăratului Franz-Joseph. În 1853 — la 18 februarie, — însoțindu-l pe împărat într-una din plimbările sale pe meterezele Vienei, l-a imobilizat pe un croitor ungar care încerca să-l înjunghie pe suveran.

³⁵ În 1904, în cursul unei vizite oficiale în Anglia, arhiducele Franz-Ferdinand l-a numit, în numele împăratului, pe regele Edward VII feldmareșal al armatei austro-ungare. (Ziarele vremii considerau această vizită, urmînd uneia similară a regelui englez la Viena, ca făcînd parte din manevrele de întărire a prieteniei dintre Anglia și Austro-Ungaria în speranța deteriorării alianței dintre puterile centrale).

³⁶ Gîscă sălbatecă e denumirea irlandezilor care preferau să « zboare », adică să emigreze, decît să trăiască în patria lor sub dominație britanică.

³⁷ Yezi, spune un comentator, Victor Hugo, Mizerabilii (cartea IV, cap 4): « Să dăm la o parte deviza timpul e bani și ce-a mai rămas din Anglia? »

³⁸ Lord în engleză înseamnă și Doamne, Dumnezeu! Aici, sinonimia implică asocierea puterii spirituale cu cea temporală în forme adverse spiritului irlandez. (Lor-

dul Salisbury, liderul partidului conservator și prim ministru în repetate rânduri între 1885 și 1902, era unul dintre politicienii categoric ostili oricăror concesii față de revendicările irlandeze. El își elabora de obicei deciziile instalat comod într-un club aristocratic din Londra).

³⁹ La bătălia de la Aegospotami (405 î.e.n.) spartanii au distrus flota ateniană încheind astfel practic războiul peloponeziac și punând capăt supremației Atenei.

⁴⁰ Au pornit la bătălie, însă totdeauna au căzut este titlul inițial al unei poeme de Yeats, în versiunea definitivă denumită Trandafirul bătăliei.

⁴¹ Pirrus (care, în mod caracteristic pentru tehnica lui Joyce de a lega laolaltă episoadele prin amănunte reluate mereu din puncte de vedere diferite, mai fusese evocat în episodul al doilea al romanului) a încercat în zadar să înfrângă dominația Spartei, și-a găsit moartea într-o încăierare de stradă la Argos, când mama unuia dintre cei cu care se lupta i-a aruncat în cap o țiglă de acoperiș.

⁴² Limerickul este forma tradițională a poeziei non-sensului, (inițiată de Edward Lear în ale sale Nonsense Books. Joe Miller, (numele unui comedian de pe vremea regelui George I) a ajuns să capete înțelesul de « glumă » (în general răsuflată).

⁴³ Exemplu de oximoron.

⁴⁴ Generalul Nicolai Ivanovici Bobrikoff, guvernatorul Finlandei și exponentul unei politici de sălbatică represiune, a fost într-adevăr asasinat la 16 iunie 1904 (ziua în care se desfășoară romanul Ulysses) și anume la o oră a dimineații care, ținând seama de diferența de orar între Helsinki și Dublin, făcea posibilă aflarea știrii în cercurile ziaristice irlandeze la amiază când se desfășoară acțiunea episodului.

⁴⁵ « În lexiconul tinereții pe care soarta-l deschide / pentru-o maturitate strălucită, nici nu există vorba / să dai greș » — din piesa Richelieu de Edward Bulwer-Lytton.

⁴⁶ Stephen își amintește aici de un moment când a fost pe nedrept acuzat de ipocrizie de profesorul său (cap. I din Portretul artistului ca tânăr).

⁴⁷ Pildă de anti-climax (clauză terminată pe o notă mult mai joasă decât permițea să se creadă crescendoul noțiunilor precedente) — Jakes însemnând în argoul irlandez « toaletă sau privată situată în curte, în spatele casei ».

⁴⁸ De fapt, în 1882 (alt exemplu de confuzie din partea lui Crawford). Un grup de naționaliști irlandezi, care-și luaseră denumirea de « invincibili » (și dintre care cei mai mulți sînt enumerați nominal mai departe aici) l-au asasinat pe secretarul de stat al Irlandei, lordul Cavendish și pe subsecretarul de stat, Thomas Henry Burke, în parcul Phoenix, în apropierea reședinței viceregului.

⁴⁹ 17 martie înseamnă mai puțin data exactă indicată astfel cît « o zi mare pentru Irlanda » fiind ziua sfîntului Patrick, patronul acestei țări.

⁵⁰ Cîrciumele lui Burke nu se aflau în nici un caz în apropiere de strada citată. Alt exemplu de confuzie din partea lui Crawford, care de fapt pomenise corect localul o clipă înainte.

⁵¹ Istoria — un coșmar din care n-ai să te trezești niciodată, una din cele mai celebre dictum-uri ale lui Stephen (pentru înțlia oară pronunțată într-un context mai dur într-un episod precedent).

⁵² Bătrîna de pe strada Prince — porecla ziarului Freeman's Journal în favoarea căruia pledează actualul redactor șef.

⁵³ Pyatt (de fapt, Félix Pyat, 1810—1889) a fost un lider socialist revoluționar și ziarist francez care, după ce luase partea Comunei din Paris, a trebuit să se refugieze în Anglia unde a inițiat și condus mai multe ziare cu caracter progresist. Caracterizarea lui drept « părinte al ziaristicii de senzație » este, spun nu numai comentă-

torii lui Joyce, « o exagerare și o simplificare necontrolată » — ea are deci mai degrabă rolul de a defini personajul care o emite.

⁵⁴ În loc de « al dracului de tare » — ca și alte replici ale acestui personaj (cum ar fi mai devreme « pașnet de fași »), exemplu de genul de umor practicat de Lenehan și îi prilejuiește lui Joyce folosirea unor figuri « ieftine » retorice — anagrama, meta-teza.

⁵⁵ Stephen citează aici din memorie fragmente din versurile 92 și 94 și versul 96 din cîntul al cincilea din *Infernul* povestind episodul Francescăi de Rimini. « noi rugi l-am face pentru pacea ta / căci milă simți de-amara-ne răsplată. / De vrei să ne vorbești, vom asculta / și vom vorbi, de-ai dorul de-ascultare, / cît timp stă vîntu-ntr-astă pace-a sa » (versiunea lui G. Coșbuc).

⁵⁶ Paragraful descrie, în vorbirea lăuntrică a lui Stephen, trecerea de la viziunea asupra păcatului spre cea a beatitudinii angelice. E vorba de procesiunea mistică, în care virtuțile teologale și cele cardinale îl pregătesc pe poet pentru a-și putea ridica privirile spre înalt. Decît că Stephen își termină această scurtă vedenie pe o notă întunecată — parafrazînd versuri din același text dantesc (*Purgatoriul*, XXIX) care vorbesc despre penitență și întunecimea întretăiată de fulgere — (de aici și anastomoză « apîntunecatasare » în loc de « întunecata apăsare ») a *Apocalipsului*.

⁵⁷ Ajunge zilei . . . Condamnare prin aluzie a răului și venalității pe care o reprezintă presa în momentul și mediul respectiv. Textul e cel al *Predicii* de pe munte (după *Evanghelia* după Matei, 6, 34): « Ajunge zilei necazul — în unele versiuni « răul » — ei ».

⁵⁸ Aluzie care subliniază încă o dată faima neplăcută și compromițătoare a North Cork-ului. Expresia, care face poate aluzie și la repetatele înfrîngeri militare ale milițiilor respective, este catalogată drept hibernicism, locuțiune tipică Irlandei și irlandezilor.

⁵⁹ « Americanul cu foaia de zoaie » este de fapt Joseph Pulitzer, care, cumpărînd *New York World*, l-a transformat într-o tribună de « scormonire a noroiului », adică de dezvăluire a mizeriei anumitor cartiere americane și de denunțare a intereselor financiare a celor ce profitau de pe urma ei. Denumirea nu are deci un înțeles pejorativ ci se referă doar la atmosfera pe care o pune în lumină și o discută publicația respectivă.

⁶⁰ Aposiopeză — figură retorică în care vorbitorul se oprește brusc, ca și cum n-ar mai fi în măsură să continue. Ca și anacoluta, e folosită frecvent în dialogurile sau monologurile interioare în acest episod. (Și în altele din roman).

⁶¹ Din spusele Fantomei tatălui lui Hamlet, povestindu-i prințului cum a fost omorît în somn în grădina. Dar dacă a murit fără să se trezească, se întreabă Stephen. (și discuția va continua în alte episoade) cum de știa modul în care s-a înfăptuit crima și cum de a mai aflat și de adulterul soaței sale? « Animalul cu două spinări » este expresia, deliberat brutală, obscenă, numind « însoțirea trupeză », folosit într-un acces de gelozie de Othello.

⁶² Pasaj în maniera sentimentală a romanelor lui Dickens, ca un comentariu ironic al lui Stephen, subliniind printr-un anticlimax deliberat, un limbaj grandilocvent pentru un moment și o gesticulație total lipsită de însemnătate.

⁶³ A.E. (George Russell), unul din principalii poeți irlandezi contemporani cu Yeats, (și care folosea cu predilecție « cuvinte poetice » precum opal și tăcere). S-a aflat la un moment dat sub influența Helenei Petrovna Blavatsky, fondatoare a societății teozofice și propagatoarea unor destul de obscure și « impresioniste » teorii despre planurile ascendente de conștiință și despre spiritism.

⁶⁴ Aici se implică resentimentul unora din cercurile naționaliste irlandeze față de Fitzgibbon, o vreme «locotenentul» lui Parnell și apoi unul din cei care l-au în-lăturat pe acesta de la conducerea partidului naționalist irlandez, acuzându-l de imoralitate, din pricina legăturii sale cu o femeie măritată.

⁶⁵ Unul din ultimele versuri din *Cymbeline* de Shakespeare, în momentul cînd, după multe frămîntări, liniștea și pacea au fost restabilite. «S-aducem laudă zeilor / Și fumurile-șerpuite ale jertfei noastre să urce către ei / Dinspre altarele noastre bine-cuvîntate. Pacea aceasta-o anunțăm / Supușilor noștri tuturor».

⁶⁶ Pasaj din Confesiunile Sfîntului Augustin (VII, 12), în versiunea lui Stephen — care și-l amintește fragmentar — oarecum alterat și contractat. Mai departe sfîntul spune: «Așadar, dacă toate lucrurile ar fi lipsite de orîșice bun, nici n-ar mai exista. Altfel, așadar, cît există, ele sînt bune; deci toate cele ce sînt, sînt bune».

⁶⁷ Copil, bărbat, efigie. E vorba de trecerea pînă la diferite faze ale eroului în general. De la copilul abandonat între trestii — căci Stephen se gîndește la Moise — la bărbatul care și-a condus poporul dintru robie și pînă la efigia sacră, aici statuia sculptată de Michelangelo.

⁶⁸ Comentatorii atrag atenția că reprezentarea lui Moise ca avînd coarne pe frunte provine din interpretarea greșită dată de sfîntul Ieronim unui cuvînt ebraic însemnînd la origină într-adevăr «a scoate coarne», dar în context avînd sensul metaforic de «a răspîndi în jurul său raze».

⁶⁹ Stephen modifică aici versul citat mai înainte din povestirea Fantomei tatălui lui Hamlet.

⁷⁰ Akasia în doctrinele teozofice este mediul atotcuprinzător, memoria nesfîrșită a naturii veșnice în care-și află nemurirea orice gînd, exprimat sau tăcut.

⁷¹ Dl O'Madden Burke e neîncredător într-o încheiere atît de fericită a «ședîntei»: Compliment franțuzesc desemnează expresiile și propunerile ciudate, suspecte.

⁷² «În gardă, Macduff! / Și blestemat să fie-acela care primul strigă «Stai! Ajunge!» (Una din ultimele replici ale lui Macbeth).

⁷³ Adică, Troia nu mai este l (din Eneida), cu alte cuvinte, toate lucrurile acestea (frumoase) s-au-dus.

⁷⁴ Adică, «nici un fel de bunuri, sau averi».

⁷⁵ Nelson (care nu mai avea decît o singură «toartă» căci își pierduse un braț în luptă) a întreținut o legătură de dragoste — care a stîrnit un viu scandal la vremea respectivă — cu lady Hamilton, soția ambasadorului britanic la Neapole.

⁷⁶ Velocitos este un cuvînt despre care comentatorii spun că a fost creat de Joyce din latină pentru a indica deplasarea rapidă (velociter) a simburilor preschimbați în aeroliți.

⁷⁷ Antisthene (447—370 î.e.n.) a fost într-adevăr un discipol al lui Gorgias. Mai tîrziu s-a apropiat de Socrate, însă — se spune — Platon îl antipatiza. Susținea în învățăturile sale că virtutea este singurul lucru de preț și singura cale spre fericire. Tratatul Despre Helena și Penelopa (astăzi pierdut) argumenta că Penelopa, fiind de o virtute dovedită, ar fi fost mai frumoasă decît Helena care poate fi acuzată de frivolitate dacă nu chiar de ceva mai grav.

⁷⁸ Joc de cuvinte — Rich însemnînd în engleză bogat. Penelope Rich a fost iubitoa poetului Philip Sidney care i-a și dedicat multe din operele sale.

⁷⁹ «Zeul a creat pentru noi această pace» — dintr-o eglogă de Virgiliu.

⁸⁰ Patriot protestant irlandez — într-o vreme redactor șef al lui Freeman's Journal. Statuia sa se află, pe o insulă de piatră, într-o stradă din apropierea redacției ziarului.

to a via — constant
in viziunile caracterelor
cronotopul și nimeni
conștient pe o parte
a personajului și

COORDONATE CRITICE

THEODOR W. ADORNO

Formă și conținut în romanul contemporan

(...) A povesti înseamnă a avea de spus ceva deosebit, și tocmai înfăptuirea acestui lucru este împiedicată de o lume cîrmuită administrativ, de standardizarea și punerea cu orice preț sub semnul egalului. Înaintea oricărui enunț ideologic din punct de vedere al conținutului, ideologică este însăși pretenția pe care o ridică naratorul, de parcă mersul lumii ar fi în esență cel al individualizării, de parcă individul s-ar mai putea apropia de fatalitate prin emoțiile și sentimentele lui, de parcă lăuntrul individului ar mai avea în chip nemijlocit vreo putere: literatura biografică lefțină, care cunoaște o atît de mare răspîndire, reprezintă un produs al descompunerii formei romanești însăși.

Sfera psihologiei, înlăuntrul căreia aceste produse își caută adăpostul, ce-i drept fără prea mult noroc, nu este exceptată de la criza obiectivității literare. Și temele romanului psihologic se împuținează pe măsură ce trece vremea: s-a observat pe bună dreptate că în timp ce jurnaliștii se îmbătau neîncetat cu izbînzile psihologice ale lui Dostoievski, știința, și mai cu seamă psihanaliza lui Freud, lăsase de mult în urmă toate acele descoperiri ale romancierului. De altfel asemenea fraze laudative găunoase nici nu-și găsesc rostul la Dostoievski: în măsura în care există la el psihologie, ea este o psihologie a caracterului inteligibil, a existenței, și nu a caracterului empiric, al oamenilor, așa cum pot fi ei înținuți pe stradă. Și tocmai în această privință a realizat un progres. Nu numai faptul că tot ceea ce este pozitiv, concret, chiar realitatea lăuntricului, a fost monopolizat de informație și știință silește romanul să abandoneze această

¹ Texte din 1954. În *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1972, S. 77—81.

cale și să încerce să reprezinte ființa ori neîființa, ci și faptul că, pe măsură ce suprafața procesului de viață socială se țese tot mai deasă și lipsită de interstiții, ea acoperă ca un văl ființa. Dacă romanul vrea să rămână credincios moștenirii lui realiste și să spună cum se prezintă lucrurile cu adevărat, atunci trebuie să renunțe la un realism care, reproducând fațada, nu ajută decât acesteia la opera ei de amăgire. Obiectivării tuturor relațiilor dintre indivizi — transformând calitățile lor umane în ulei de gresat și asigurând astfel mașinării o funcționare lină —, universalei înstrăinări și autoînstrăinări trebuie să i se spună pe nume, iar romanul are această calificare într-o măsură mai mare decât multe alte forme artistice. Dintotdeauna, cu siguranță din secolul al XVIII-lea, de la Tom Jones al lui Fielding încoace, obiectul său l-a constituit conflictul dintre oamenii vii și raporturile pietrificate. Înstrăinarea însăși devine mijloc estetic în roman, căci pe măsură ce oamenii, fie ei indivizi izolați, fie ei organizați în colectiv, ajung mai străini unii față de alții, ei devin totodată și mai enigmatice pentru ceilalți, și astfel încercarea de a descifra misterul vieții exterioare, constituind adevăratul impuls al romanului, se transformă în încercarea de a pătrunde ființa. Aceasta, la rîndul ei, provoacă consternarea prin stranietatea ei, jalonată de convenții, într-un sens familiară deci, și apare astfel încă și mai străină. (. . .)

Romanul tradițional, a cărui idee o intrupează poate în modul cel mai autentic Flaubert, poate fi comparat cu scena de tip lanternă magică a teatrului burghez. Tehnica folosită era cea a iluziei. Naratorul trage de o cortină: cititorul trebuie implicat în cele ce se întîmplă, de parcă s-ar afla la fața locului, în carne și oase. Subiectivitatea naratorului se adevărește prin capacitatea sa de a produce această iluzie și — la Flaubert — prin puritatea limbii, pe care totodată o eliberează, sublimată, din zona empiricului căruia i s-a dedicat. Un tabu apăsător se află asupra reflecției: ea devine un păcat capital în raport cu puritatea obiectivă. Odată cu caracterul de iluzie al celor reprezentate, își pierde astăzi și acest tabu din putere. Adeseori s-a subliniat că în noul roman, nu numai la Proust, ci și la Gide în *Les Faux-Monnayeurs*, la Thomas Mann în operele tîrzii, la Omul fără însușiri al lui Musil reflecția se descătușează din imanența pură a formei. Dar atare reflecție nu are mult mai mult în comun decât numele cu cea pre-flaubertiană. Acea reflecție era morală: luare de poziție pro sau contra eroilor unui roman. Cea nouă presupune luarea de poziție împotriva minciunii reprezentării, de fapt împotriva naratorului însuși, care tinde — în calitate de comentator extrem de lucid al diferitelor procese — să-și și corecteze adaosurile și aprecierile inevitabile. Încălcarea formei este cuprinsă în însăși sensul acesteia. Abia astăzi poate fi pe deplin înțeles mijlocul la care recurge Thomas Mann, acea ironie enigmatică, reductibilă la un sarcasm de conținut, ironie cu funcție modelatoare: autorul se leapădă cu gesturi ironice, prin care își retractează discursul, de pretenția de a crea ceva real, pretenție care poate fi totuși regăsită în fiecare dintre cuvintele lui; acest lucru apare cu mai multă evidență, poate, în faza tîrzie, în *Alesul* și în *Amăgita*, unde scriitorul, jucîndu-se cu un motiv romantic, indică prin modul de folosire al limbii caracterul de lanternă magică al narațiunii, irealitatea iluziei, și redă operei de artă tocmai prin aceasta,

după cum o spune el însuși, acele trăsături de glumă superioară, pe care le-a posedat înainte de a prezenta — cu naivitatea lipsei de naivitate — într-un mod prea nerfractat, aparența drept adevăr.

Cînd o dată cu Proust comentariul este impletit de așa manieră cu acțiunea, încît dispăre orice deosebire dintre acestea, asta înseamnă că naratorul a atacat un element de bază al relației cu cititorul: distanța estetică. În romanul tradițional ea era stabilă. Acum variază precum reglajul unui aparat de luat vederi în film: cititorul ba este lăsat să stea afară, ba i se permite prin comentarii accesul pe scenă, în spatele culiselor, în sala de mașini. Printre extremele pe baza cărora poți afla mai multe despre romanul actual decît din exemplele medii așa-numit « tipice », se numără și procedeul lui Kafka de suprimare totală a distanței. El distruge prin șocuri securitatea contemplativă a cititorului față de cele citite. Romanele lui, dacă în alte privințe mai pot fi numite astfel, reprezintă răspunsul anticipativ la o anume constituție a lumii, în care atitudinea contemplativă devenise involuntar de un cumplit sarcasm, pentru că amenințarea permanentă a catastrofei nu mai permitea nimănui simpla privire neimplicată și nici imitația estetică a acesteia. Chiar și scriitori minori, care nu cuteză să mai scrie nici un cuvînt fără să-și ceară scuze că acel cuvînt există, chiar și acești scriitori au suprimat distanța. Dacă la ei se face simțită o slăbiciune a stării de conștiință, prea astmatică pentru a mai putea tolera reprezentarea estetică, și care abia dacă mai produce oameni, care să facă față unei asemenea reprezentări, trebuie spus că în creațiile cele mai avansate cărora această slăbiciune nu le este străină, suprimarea distanței reprezintă un imperativ al formei însăși, unul din cele mai eficiente mijloace de a penetra învelișul corelațiilor exterioare și de a exprima ceea ce se află dedesubt, negativitatea pozitivului. Aceasta nu înseamnă neapărat că descrierea imaginărilor o înlocuiește pe cea a realului, după cum procedează Kafka. Acest scriitor nu se potrivește cu modelul descris mai sus. Diferența însă dintre real și imagine încetează în principiu să mai existe. Marii romancieri ai epocii au în comun faptul că vechea cerință a romanului, — acel « așa este » —, gîndită pînă la capăt, dezlănțuie succesiv un șir întreg de prototipuri istorice, atît în amintirea involuntară a lui Proust cît și în parabolele lui Kafka și în criptogramele epice ale lui Joyce. Subiectul creator, care se sustrage convențiilor reprezentării concrete, își mărturisește totodată propria neputință și covârșitoarea superioritate a lumii concrete, care revine în cursul monologului. Astfel apare un al doilea limbaj, distilat multiplu din reziduurile primului, un limbaj concret dezmembrat, asociativ, străbătînd monologul nu numai al romancierului, dar și al tuturor celor înstrăinați de primul limbaj, al celor ce formează masa. În teoria sa asupra romanului, acum aproape patruzeci de ani, Lukács a ridicat problema dacă romanele lui Dostoievski nu trebuie privite ca pietrele de construcție ale unor epopei viitoare, în măsura în care ele nu sînt chiar asemenea epopei. Astăzi am putea compara romanele contemporane reprezentative, — acele romane în care subiectivitatea dezlănțuită se transformă prin propria forță gravitațională în contrariul ei — cu niște epopei negative.

Cronotopul în roman

Vom denumi în continuare cronotop relația esențială dintre timp și spațiu devenite obiect de reflecție artistică. Termenul este folosit și în științele matematice unde a fost introdus și fundamentat în cadrul teoriei relativității a lui Einstein. În cazul de față nu ne interesează sensul special pe care acest termen îl are în teoria relativității; transplantându-l în istoria literară, îl vom folosi aproape ca o metaforă (aproape, dar nu întru totul) preocupată în primul rând de legătura indisolubilă dintre spațiu și timp (timpul ca a patra dimensiune a spațiului). Socotim noțiunea de cronotop în literatură ca o categorie formală și de conținut (nu ne referim la cronotopul în alte sfere de cultură).

Cronotopul literar presupune o simbioză între elemente de ordin temporal și spațial în cadrul celuiuiși întreg, concret și definit. Timpul se concentrează, devine mai dens, capătă concretețe artistică; spațiul, dimpotrivă, se extinde, se include în mișcarea timpului, în dinamica subiectului, a istoriei. Elementele definitorii pentru timp își află expresia în planul spațial, iar spațiul capătă sens și dimensiune pe plan temporal. Cronotopul în artă se caracterizează prin această interferență de serii și simbioză de elemente definitorii.

... Cronotopul definește unitatea artistică a operei literare în relația acesteia cu realitatea, de aceea, într-o operă literară, cronotopul include întotdeauna un moment apreciativ care poate fi izolat din întregul cronotopului numai printr-o analiză abstractă. Toate relațiile temporale și spațiale în artă și literatură sînt întrinsec legate între ele și poartă amprente emoționale și apreciative. Gîndirea abstractă poate concepe timpul și spațiul separat și le poate detașa de momentul emoțional și apreciativ. Contemplarea artistică vie (care este dominată de idee, dar nu de gîndire abstractă) nu le poate însă disjunge și nu se poate detașa de ele. Această contemplare vie artistică îmbrățișează cronotopul în întregimea lui ca un fenomen plener. Artă și literatura sînt pătrunse în grade și dimensiuni diferite de valorile cronotopului. Orice motiv, orice element al operei literare, orice moment al ei reprezintă o atare unitate de apreclere...

Am vorbit mai înainte despre cronotopul *întîlnirii*, în care predomină elementul temporal și care se caracterizează printr-o sporită intensitate emoțional-apreciativă. Legat de acesta, cronotopul *drumului* se caracterizează printr-o dimensiune mai amplă, în schimb printr-o intensitate emoțional apreciativă mai mică. De obicei, întîlnirile în roman au loc « în drum ». « Drumul » este locul unde se petrec întîlnirile întîmplătoare. În drum (« la drumul mare ») se întretale într-un unic punct temporal și spațial traiectoriile spațiale și temporale parcurse de diferiți înși reprezentînd diferite pături sociale, naționalități, avînd vîrste, religii variate. La drum se pot întîlni din întîmplare oameni pe care în mod firesc îi despart ierarhiile sociale sau spațiile. Aici se pot naște orice contraste, se pot ciocni și împleci destine cu totul deosebite. Aici se îmbină într-un chip neașteptat seriile temporale și spa-

țiale ale destinelor și vieților umane amplificate de *distanțele sociale*, care, în acest cadru, sînt anihilate, dar în același timp dau complexitate destinelor umane. Drumul este punctul unde se înnoadă evenimentele și locul unde ele își pot afla împlinirea. Aici timpul pare a se contopi cu spațiul și a evolua cu ajutorul acestui spațiu (formînd drumul) de unde și atît de numeroasele metafore legate de « drum » și « cale »: « drum de viață », « pași pe un drum nou », « drumul istoriei » etc. Metaforele legate de noțiunea de « drum » sînt variate și multiplane, dar axul principal este același: scurgerea timpului.

Drumul este un element deosebit de comod pentru a înfățișa evenimentele dominate de accidental, de întîmplare (dar bine înțeles nu numai acestea). De aci și rolul important pe care-l joacă drumul în istoria romanului, în sfera subiectului. Drumul străbate romanul de moravuri din antichitate, roman de peregrinări precum *Satyriconul* lui Petronius și *Măgarul de aur* al lui Apuleius. « La drum » ies, pe drum călătoresc eroii romanelor cavalești medievale și adeseori toate întîmplările din roman se petrec pe drum sau sînt concentrate în jurul drumului (se desfășoară de o parte și de alta a lui). Într-un roman ca *Parsifal* al lui Wolfram von Eschenbach, drumul real străbătut de erou se transformă pe nesimțite într-o metaforă a drumului, devine drumul vieții, drumul sufletului, calea sufletului spre divinitate sau dimpotrivă îndepărtarea acestuia de divinitate (în funcție de greșelile, căderile eroului, de evenimentele ce se întîlnesc pe drumul real). Drumul determină intriga în romanul spaniol picaresc din secolul 16. La hotarul dintre secolul 16 și 17, Don Quijote iese la drum pentru a întîlni acolo întreaga Spanie, de la ocnaș pînă la marii nobili. E un drum purtînd accentuat amprenta timpului istoric, semnele și urmele scurgerii timpului, pecetea epocii istorice respective. În secolul 17 pe acest drum purtînd și mai puternice amprente ale evenimentelor — e vorba de războiul de 30 de ani — apare *Simplicissimus*. Păstrîndu-și importanța de magistră, drumul străbate în continuare opere fundamentale pentru istoria romanului, precum *Francia* al lui Sorel și *Gil Blas* al lui Lesage. Drumul își păstrează importanța (deși atenuată) în romanele lui Defoe și Fielding. Drumul și întîlnirile la drum se reiau cu aceeași semnificație pentru sfera subiectului, în operele lui Goethe *Anii uceniciei* și *Anii peregrinărilor* lui *Wilhelm Meister* (deși sensul ideologic suferă schimbări substanțiale, întrucît are loc o reconsiderare substanțială a categoriilor « întîmplare » și « destin »). Heinrich von Ofterdingen al lui Novalis și alți eroi ai romanului romantic ies și ei la drum, un drum semi-real semi-metaforic. Desigur, drumul și întîlnirile la drum își păstrează toată importanța în romanul istoric, la Walter Scott și mai ales în romanul istoric rus. De pildă, romanul lui Zagoskin, *Iuri Milsolavski* este în întregime construit pe ideea drumului și a întîlnirilor la drum. Întîlnirea dintre Griniov și Pugaciiov pe drum, pe viscol, determină subiectul romanului *Fata căpitanului*. Să ne aducem aminte de rolul pe care îl joacă drumul în romanul *Suflete moarte* de Gogol și în poemul *Cui îi e bine în Rusia* de Nekrasov.

Nu ne vom referi aici la funcțiile variate pe care « drumul » și « întîlnirile » le pot avea în istoria romanului; vom remarca o singură trăsătură esențială a « drumului », comună pentru toate speciile romanului: drumul străbate țara natală și nu o lume exotică, străină (în *Gil Blas* este vorba de o Spanie convențională, iar vizita lui *Simplicissimus* în Franța este lipsită de o semnificație reală, întrucît e vorba numai aparent de o țară străină și nu există nici un element de exotism); în felul acesta ni se înfățișează varietatea social istorică a respectivei țări natale (de aceea, dacă vorbim despre exotism ne putem referi numai la « exotismul social », lumea « interlopă » a hoșilor, lumea « cocloabelor »

etc). În această funcție « drumul » a fost folosit și în afara romanului în specii literare lipsite de intrigă și subiect, precum relatările de călătorie cu iz publicistic din secolul 18 (un exemplu clasic e *Călătorie de la Petersburg la Moscova* de Radișev) și în notele de călătorie cu iz publicistic din prima jumătate a secolului 19 (de pildă la Heine). Acest specific al « drumului » deosebește speciile de roman enumerate mai sus de cealaltă linie a romanului de peregrinări reprezentată de specii precum romanul antic de călătorii, romanul grec, al sofistilor, romanul baroc din secolul 17. Funcții analoge cu cea a drumului au în aceste romane « țările străine », « tărimurile exotice », despărțite de patrie prin mări și țări.

Spre sfârșitul secolului 18, se formează în așa numitul roman gotic sau « negru » un nou teritoriu în care se desfășoară evenimentele romanești : « Castelul » (pentru prima oară cu această semnificație în *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole, mai târziu la Radcliff, etc). Castelul este saturat de timp, de un timp istoric în sensul restrîns al cuvîntului, adică de timpul trecutului istoric. Castelul este locul unde trăiesc feudalii (deci și personajele istorice din trecut), este spațiul care poartă într-o formă vizibilă urmele veacurilor și ale generațiilor, înscrise în diferitele elemente ale construcției, mobilierului, armelor, în galeria cu portretele străbunilor, în arhivele dinastiilor, în relații umane specifice cu caracter dinastic, de transmitere a dreptului la moștenire. În sfârșit, legendele și tradițiile întrețin vie amintirea evenimentelor din trecut. E ceea ce creează o anumită specificitate a subiectelor legate de « castel », explorate în romanele gotice.

Caracterul istoric al timpului legat de « castel » l-a îngăduit să joace un rol important în dezvoltarea romanului istoric. Castelul aparține trecutului și trăiește ca un recipient al acestuia. E adevărat că amprentele timpului conservate în castel au un caracter oarecum muzeistico-arheologic. Walter Scott a reușit să depășească acest inconvenient prin folosirea legendelor, a legăturii dintre castel și anturajul istoric. Simbioza organică dintre momentele spațiale și temporale în cadrul castelului (inclusiv anturajul lui), intensitatea istorică a acestui cronotop au determinat caracterul lui istoric productiv la diferite etape din dezvoltarea romanului istoric.

În romanele lui Stendhal și Balzac apare o localizare nouă, un teritoriu nou, unde se desfășoară evenimentele din roman : « salonul ». Bineînțeles nu sînt el cel dintîi care abordează acest teritoriu, dar numai în opera lor el își capătă pe deplin semnificația ca loc de afirmare a seriilor spațiale și temporale ale romanului. În planul subiectului și al compoziției aici au loc întîlnirile (care nu mai au, ca cele anterioare, petrecute pe drum sau în teritorii străine, un caracter întîmplător), aici se leagă intrigile, adesea se petrec și desnodămintele și, în sfârșit, aici se încheagă dialogurile, care capătă — ceea ce este deosebit de important — o excepțională importanță în roman, întrucît contribuie la desvăluirea caracterelor, a « idelilor » și « pasiunilor » eroilor.

E lesne de înțeles importanța « salonului » în sfera subiectului și a compoziției. Saloanele din epoca Restaurării și a monarhiei din Iulio sînt un barometru al vieții politice și de afaceri. Aici se creează și se pierd reputațiile politice, sociale, financiare, literare, aici se nasc și se distrug carierele, aici se hotărăsc destinele, marii politici și a marilor finanțe, se decide succesul sau falimentul unui proiect de lege, al unei cărți, al unei pieșe, al unui ministru sau a cine știe cărei clintărețe -curtezane; aceste saloane ne dau o imagine pregnantă a treptelor nobile ierarhiei sociale (aduse toate în același loc și în același timp), în sfârșit, aici, în forma concrete și vizibile, se desfășoară forța acotodinantă a banului, noui stăpîn al vieții. Elementul principal îl constituie însă împletirea elementelor istorice cu cele sociale, a celor publice cu cele particulare și chiar subliniat intim, de altcuv, intim.

narea intrigilor particulare cu cele politice și financiare, a secretelor de stat cu cele intime, a seriilor istorice cu cele biografice și de viață cotidiană. Pe acest teritoriu se întâlnesc elementele concrete ale timpului istoric cu cele ale timpului biografic și cotidian, împletindu-se organic între ele, contopindu-se într-o unică amprentă a epocii. Epoca devine concretă, palpabilă.

Bineînțeles, la Stendhal și Balzac, scriitorii profund realiști, salonul nu este singurul loc unde se produce interferența dintre seriile temporale și cele spațiale, singurul teritoriu ce poartă subliniat urmele trecerii timpului prin spațiu. Este numai unul din posibilele locuri de acest fel. Balzac, de pildă, dispunea de o capacitate excepțională de « a vedea » timpul în spațiu. Să ne aducem aminte, cel puțin, de zugrăvirea extraordinară de plastică a caselor în opera lui Balzac, ce devin materializare a istoriei, de străzile, orașele, de peisajul rural văzute în acest plan, al prezenței timpului și istoriei.

Mai putem invoca încă un exemplu de interferență a seriilor temporale și spațiale. În romanul lui Flaubert, *Madame Bovary*, locul unde se petrece acțiunea este un « orașel provincial ». Orașelul de provincie mic burghez, cu viața lui stătută, este un loc foarte răspândit pentru desfășurarea acțiunii în romanele din secolul 19 (și înainte de Flaubert și după el). Acest orașel poate apărea sub multiple ipostaze, între altele una dintre cele mai frecvente este cea idilică. Ne vom referi doar la ipostaza flaubertiană (pe care însă n-a creat-o Flaubert). Un orașel de acest gen este locul unde se afirmă timpul ciclic al cotidianului. Aci nu se petrec evenimente, se repetă doar « existențe ». Timpul este lipsit de mersul său istoric progresiv, timpul înaintează aici în cicluri restrinse, ciclul zilei, ciclul săptămânii, ciclul lunii, ciclul unei vieți. Ziua nu e zi, anul nu e an, viața nu e viață. Zi de zi se repetă aceleași fapte cotidiene, aceleași discuții, aceleași cuvinte. Pe durata acestui timp oamenii mănâncă, beau, dorm, se căsătoresc, au neveste, amante, țin intrigi mărunte, stau prin prăvălii, sau instituții, se angrenează în jocuri de cărți, se ocupă de cancanuri. Este timpul ciclic al cotidianului, timpul obișnuit al vieții de toate zilele. Îl cunoaștem în variatele sale ipostaze la Gogol, Turgheniev, Gleb Uspenski, Scedrin, Cehov. Elementele caracteristice pentru acest timp sînt rudimentare, brutal materiale, strîns împletite cu cotidianul local, cu casele și odăile orașelului, cu străzile lui somnoroase, pline de praf și de muște, cu cluburile, jocurile de biliard etc. etc. Lipsit de evenimente, timpul pare oprit, mort. În lumea aceasta nu au loc nici « întâlniri », nici « despărțiri ». E un timp îmbîcsit, viscos, care abia se tirăște prin spațiu. De aceea nu poate fi timpul de bază al romanului. Este folosit de romancier ca un timp accesoriu, se împletește cu alte serii temporale, fără caracter ciclic, sau este anihilat de acestea, slujind adesea drept fundal, doar ca un contrast pentru serii temporale dinamice, pline de evenimente.

Trebuie să mai menționăm un cronotop de mare intensitate, cu un accentuat caracter emoțional și apreciativ, cronotopul *pragului*. El se poate combina și cu motivul « întâlnirilor », dar condiția lui de afirmare cea mai caracteristică, esențială, este *ambianța crizei și a cotiturilor în viață*. Chiar în limbajul cotidian, cuvîntul « prag » (alături de semnificația lui curentă) a căpătat o semnificație metaforică, îmbinîndu-se cu ideea schimbărilor în viață, a crizei, a hotărîrilor care modifică cursul vieții, (sau, dimpotrivă, e vorba de nehotărîre, de teama de a trece peste prag). În literatură, cronotopul pragului este totdeauna metaforic și simbolic, uneori în formă deschisă, cel mai adesea însă implicită. De pildă, la Dostoievski, pragul și cronotopii legați de el, scările, vestibulurile, și în continuarea lor cronotopii străzilor și ai piețelor, constituie locurile principale în care se desfășoară acțiunea romanelor, locurile unde se petrec momentele de criză, cădere, înviere, înnoire, iluminare, hotărîre, definiții pentru evoluția unei existențe umane.

De fapt, în asemenea cronotopi, timpul se reduce la o clipă, este instantaneu, pare să nu aibă durată, și chiar să se elimine din cursul normal al timpului biografic. Aceste clipe hotărâtoare sînt incluse de Dostoievski în cronotopul amplu al timpului rezervat misteriiilor și carnavalului. În creația lui Dostoievski, aceste « timpuri » se învecinează într-un chip specific, se întretaie, se împletesc, așa cum de-a lungul multor veacuri ele se învecinau în piețele populare ale Evului Mediu și ale Renașterii (de fapt, în forme schimbate, și în forumul antic al Romei și Greciei). În romanele lui Dostoievski, pe străzi, în scenele colective din interioare (cu preponderență și aici în saloane) reînvie vechea piață a carnavalului și misteriiilor.

Aceste cîteva mențiuni nu epuizează însă toate problemele cronotopului la Dostoievski care are o deosebită complexitate și varietate, după cum nu rezolvă nici problema tradițiilor ce se înnoiesc prin intermediul lor.

Spre deosebire de Dostoievski, cronotopul de bază în creația lui L.N. Tolstoi este timpul biografic care se desfășoară în spațiile interioare ale caselor și conacurilor nobiliare. Se înțelege, și în operele lui Tolstoi există crize, căderi, purificări, învieri, dar ele nu au un caracter instantaneu și nu se elimină din scurgerea timpului biografic, dimpotrivă sînt profund ancorate în el. De pildă, criza și iluminarea lui Ivan Ilici se desfășoară pe toată durata ultimei perioade a bolii sale pentru a se încheia cu puțin înainte de sfîrșitul vieții. Și învierea lui Pierre Bezuhov este treptată și are o durată întrutotul biografică. Mai scurtă, fără a avea totuși caracter de instantaneu este învierea și căința lui Nikita (*Puterea întunericului*). Găsim o singură excepție la Tolstoi: învierea cu totul neașteptată, transformarea radicală, întru nimic pregătită a lui Brehunov în ultima clipă a vieții sale (*Stăpîn și slugă*). Tolstoi nu prețuia clipa, nu căuta să-i dea un conținut esențial și hotărîtor. În opera lui cuvîntul « deodată » se întîlnește rar și de fapt nu servește pentru a introduce cîte știe ce evenimente de importanță. Spre deosebire de Dostoievski, Tolstoi prefera durată, timpul de lungă desfășurare. Pe lîngă timpul și spațiul biografic, o semnificație importantă are pentru Tolstoi cronotopul naturii, cronotopul idilei de familie și chiar cronotopul idilei cîmpenești (cînd scriitorul înfățișează scene din munca țăranilor).

Care este importanța și semnificația cronotopilor analizați? În primul rînd este evidentă importanța lor pentru sfera subiectului. Aceștia cronotopi constituie centre de organizare în jurul cărora se centrează evenimentele de bază ale romanului, formînd subiectul. În cadrul cronotopului se înnoadă și se desnoadă liniile subiectului. Am putea spune chiar că lor le revine importanța primordială în formarea și organizarea subiectelor.

Totodată este evidentă și importanța expresivă a cronotopului. Timpul capătă în cadrul unui cronotop un caracter senzorial concret. Evenimentele subiectului se concretizează în cronotop, devin palpabile, capătă viață. Evenimentele pot fi consemnate, pot fi obiect de informare, se poate indica exact locul și timpul cînd ele se desfășoară. Dar evenimentul nu devine imagine. Cronotopul este cel care creează fundamentul concret pentru înfățișarea evenimentelor în imagini. Aceasta se datorează unei concretizări și condensări specifice a elementelor caracteristice timpului (timpul vieții umane, timpul istoric) în anume sectoare ale spațiului. E ceea ce asigură posibilitatea de reflectare a evenimentelor în cronotop și în jurul cronotopului.

Studiu din anii 1937—1938 publicat în *Voprosi literatury i estetiki*, Moscova 1975

În românește de TATIANA NICOLESCU

GIACOMO DEBENEDETTI

Comemorare provizorie a personajului-om

Numesc personaj-om acel alter-ego, dușman sau substitut al nostru, care ne vine în întâmpinare în zeci de mii de exemplare diferite din romane și acum și din filme. Se spune că menirea sa ar fi să ne răspundă la întrebări, dar mult mai adesea sîntem noi cei chemați să răspundem. Dacă îi cerem să se legitimizeze, cum facem cu poliștii îmbrăcați în civil, întoarce reverul hainei, arată ecusonul pe care este trecută funcția sa supremă, care este în același timp și inscripția sa heraldică: *este vorba și despre tine*. Atunci nu mai ai scăpare, trebuie să-l lași să se amestece. Dar nu are numai această capacitate de mediator, care deseori face « acceptabilă viața ». Evoluția speciei sale oferă în același timp firul roșu cu ajutorul căruia putem urmări istoria prozei narative, și nu numai a ei, ci a întregii literaturi și poate și a altor arte. În prezent, în această evoluție trebuie să se fi produs un salt calitativ: dovadă este decăderea criticii căreia i-aș spune osmotică, care contamina personajul și se lăsa contaminată, fie și cu riscul de a ajunge să capete prin contrabandă o viscozitate, un amestec de filamente organice, o abundență de scurgeri jilave, lipsită de discreție; dar în cele din urmă ajungea atît să înțeleagă personajul cît și să-l poată explica. El i-a luat locul un alt fel de critică, mai ales aceea care procedează prin încercuiri: aceasta ia cu asalt personajul cu instrumente perfecționate ingineresti, înzestrată fiind cu panouri, cu manometre, lămpi multicolore, care în timpul folosirii permit și controlul; cu toate acestea, aproape întotdeauna preferă frumusețea și eficiența tehnică a asediului, momentului cuceririi. Aș vrea, în acest cadru, să îmi explic noua etapă prin care trece personajul, marcată și de o neînțelegere supărătoare între om, moștenitor circumspect sau neatent, apărător sau opozant al patrimoniului uman, și acest alter-ego, prin câteva confruntări elementare, hazardate, eterodoxe, care de data aceasta nu fac abstracție cu tot dinadinsul de întreg arsenalul exuberant, ingenios, dar poate monoton, al teoriilor actuale și mai puțin actuale privind proza narativă.

Nu vreau să pornesc de foarte departe, dar proza din ultimele trei secole a confirmat cu cea mai mare docilitate doctrina ciclurilor periodice. Ne-a demonstrat, fără să vrea, acest fapt, Edmund Wilson în eseuul său despre simbolism¹. La drept

¹ Il Castello di Axel, trad. it. Milano, 1965, p. 11—31

vorbind Wilson are în vedere întreg domeniul literar, dar proza narativă este cazul particular care oferă cu prisosință dovada acestei mișcări pendulare.

Să luăm în considerație *le drôle ménage* pe care l-a încheiat de la o vreme cu știința: este o continuă trecere de la luna de miere la repudiere. Când afacerile științei merg bine, când rațiunea se simte în stare să explice totul, inclusiv considerentele inimii și ale sufletului, asistăm la fastul amorului conjugal, cu atât mai exultant cu cât știința este în mal mare măsură să-și găsească deplina confirmare, adică să sigileze cu mirul adevărului și al certitudinii concepția mecanicistă asupra universului, care a stat întotdeauna pe culmea cea mai înaltă a viselor sale privind perfectibilitatea. Am văzut aceasta în secolele iluminismului: literatura scria muzica și coregrafia pentru pavana regală executată aristocratic pe scenă de științele matematice și de fizică. « Asupra epocii așa zisului clasicism — (în cazul de față Wilson se referă la clasicismul hegemonic, exemplar, francez) — Descartes și Newton au exercitat o influență egală cu a clasicilor înșiși »¹.

Apoi literatura și-a dat seama că exista o margine pentru raporturile dintre suflet și realitate, un teren deschis dorinței de a trăi și de a gusta această viață, cu totul neglijată sau de-a dreptul suprimată, în favoarea unei funcționări ireproșabile a mașinării universului. A fugit și a cerut adăpost la amantul său, quasi incestuos, care-i este pe potrivă, discursul filozofic, imun față de meschinăriile și maniile contabilcești ale științei, care ține să încheie socotelile în fiecare seară: altfel nu merge la culcare. Evaziunea a fost compromisă de nou Darwin a umilit genealogia eroilor romantici, după care știința a luat din frum în mină, a reconstruit o nouă concepție mecanicistă despre univers, iar literatura s-a întors sub acoperișul conjugal și a fost naturalistă cu orgollul soției care afișează ostentativ numele de familie al soțului. Dar pe cont propriu dăduse semne de la o vreme că vrea să-și clasifice ideile. « În deșertul lui Leconte de Lisle — observa Wilson² — elefanții apar și dispar cu un fel de demnitate și grandoare clasice, și nici nu vor să ne comunice altceva. » (Ce efect ciudat îmi produc aceste rînduri, recitindu-le acum: parcă redau rezultatele unei școli a privirii *avant la lettre*; dar să nu anticipăm. Cel mult, Wilson stabilește o constantă, adică faptul că există o coincidență perfectă între concordanța știință-literatură și întoarcerea la clasicism, care ar putea fi verificată cu criteriile teoriei erorilor.)

Următoarea lipsă de fidelitate a literaturii s-a numit Simbolism și, după Wilson, se mai prelungea încă prin 1930. Dorința de nedefinit, înrudirea pe care poezia căuta să o stabilească cu muzica, trădează aspirația de a crea prezențe semnificative, dar nu coercitive, exact cum face muzica, cu privilegiul pe care îl are al unui limbaj fără lexic, a unei materialități fără corp. Și Simbolismul s-a arătat cu promptitudine alergic față de știința din epoca sa, în timp ce era interesat de evenimentele din lumea filozofiei, cu atât mai mult din a metafizicii, cu alte cuvinte, de căutările mintale, intelectuale de tip umanist. Adevărata problemă a « celor două culturi » și conflictul dintre ele erau poate mai pertinente în epoca romantică și simbolistă decît în a noastră.

Acest fel de *vaudeville* nu-l aparține lui Wilson, dar scenarizează fidel schema lui. Adevărata lovitură de teatru constă în faptul că relația dintre literatură și știință nu a fost invenția unui critic literar, sătul să vorbească despre literatură în termeni literari. Cel care a schițat primul episod, de la clasicism la romantism, a fost Alfred North Whitehead, un om de știință, un filozof al științei, departe de a se lăsa

¹ Idem, p. 13

² Idem, p. 16

atras de analogiile aproximative și strălucitoare. Wilson îi este recunoscător și scandează restul întâmplării în același ritm cu sușuri și coborîșuri. Ca exemplu de prozatori simbolști, el se oprește asupra lui Proust și Joyce, cărora le-o adaogă și pe Gertrude Stein. Dar ce s-a întâmplat după aceea? Alternarea ciclurilor a încetat să mai aibă aceeași regularitate? Proza narativă persistă în separarea stabilită de comun acord cu știința? După părerea noastră aceasta se întâmplă în atît de mică măsură, încît Proust și Joyce ar fi putut să accepte să fie trecuți de Wilson și de alții la oficiul de stare civilă al simbolismului, dar trăiesc în afara lui și acolo își continuă existența lor postumă. Pe scurt, teza noastră este că astăzi proza narativă și știința par să transmită cu două coduri diferite, același tip de informații asupra a ceea ce interesează cu deosebire natura omului și a lumii. Este foarte discutabil că noua simbioză reproduce constanta lui Wilson și că avem de a face cu un clasicism contemporan. În schimb, este aproape sigur că adoptarea înconștientă, în aparență paradoxală și chiar automutilantă, a actualei viziuni științifice asupra universului, nu le asigură prozatorilor aceeași eficiență operativă și inventivă de care se bucură fizicienii. Cu toate acestea vom încerca să demonstrăm posibilitatea unei prelungiri actuale a liniei Whitehead Wilson, tocmai pentru că ne permite să cercetăm soarta personajului-om sau a substitutului său.

Mă feresc de filosofeme și de sociologeme; eventual, pentru a rămîne pe făgaș, voi încerca să dezvălui în șoaptă o frîntură de idee, nu știu pînă la ce punct demonstrabilă. În fine, aș spune că la începutul fiecărei faze culturale se pornește de la o imagine informă, lipsită de contur, sugestivă și peremptorie, ca un fel de spectru al unei imagini, o ectoplasmă de-a sa transcendentă, care le prescrie științei și artelor drumul menit să regăsească punctul în care se suprapun universul experienței și imaginea intuitivă a lumii, anterioară oricărei experiențe. Poate i-am putea identifica prezența, nu și forma, prin seria de manifestări sincronice care în domeniul diferite dezvăluie funcția sa activă stimulativă; este mai puțin probabil să ajungem la geneza sa pe căi diacronice. Dar ar fi hazardat să exclud posibilitatea ca sociologia să poată lăsa un identikit al acestei imagini, extrapolîndu-i trăsăturile din diferite fenomene, care sugerează profiluri și amprente parțiale, și să exclud că o analiză istorică, efectuată cu metode corecte și riguroase, departe de false scopuri filosofice, ar putea să demonstreze desăvîrșirea sa necesară. În cazul de față ne vom limita să presupunem că imaginea ipotetică impune în paralel științei și artelor să facă observația în așa fel încît să conveargă spre alte aspecte și materiale ale naturii, cărora să le supunem, în ambele cazuri, alte personaje. Una din primele consecințe, și pentru noi cea mai probantă, este că pornind de la calitățile specifice ale acestor noi personaje, cele două echipe de cercetători se văd constrînse să accepte un nou sistem și tip de legi, care adesea contrastează cu precedentele. Fizicienii nu trebuie să ceară ca legile de ieri să nu mai fie în vigoare; aproape întotdeauna acestea reușesc să supraviețuiască în calitate de cazuri particulare față de cele noi. Nu știu dacă romancierii, mai ales cei mai recenți, sînt deja în măsură să spună același lucru; cert este că ideile lor asupra legitimității și asupra principiilor care derivă de aici, sînt analoge, adesea identice, cu cele ale fizicienilor care se ocupă de lumea submicroscopică.

Cîteva exemple, de acum istorice și proverbiale, în legătură cu ceea ce se întîmpla în proza narativă, pe vremea cînd fizica se dedica în întregime particulelor. Proust nemîșcat, așa cum ni l-a descris Reynold Hahn, în fața unei tufe de trandafiri bengalezi, este personificarea propriei poetici creionată într-o vigneta de lanternă magică. Imobil, într-o pasivitate care ar vrea să se relaxeze pentru a obține maxima putere receptivă, și care, în același timp, se încordează pentru a exercita la maximum

forța interogativă, așteaptă ca acei trandafiri să-i dezvăluie esența lor, pentru a-i putea transfigura în trandafiri eterni. Ne vine imediat în minte metafora privind « explozarea către », prin care Sartre a tradus ideea lui Husserl privind intenționalitatea. Proust în fața trandafirilor pare să aștepte un asemenea eveniment, dar răsturnat: trandafirii trebuie să fie cei care « să explodeze spre el ». Și Stephen al lui Joyce, în fața ceasului de la Vamă își promite un eveniment similar: ceasul, spune el, trebuie pus în lumină pentru ca imaginea lui să obțină supremul atribut al frumuseții, acea *claritas* recomandată de Sf. Toma. În cuvinte mai puțin tomiste, și ceasul lui Joyce trebuie să explodeze către el. Eternă vocație a prozei narative pentru o realitate bine reliefată ! Sartre a găsit metafora unei idei fenomenologice; ea ajută și pentru a condensa poetică a doi artiști, Proust și Joyce, care poate că aparțin aceleiași « stadiu al viziunii » fenomenologiei, dar ei nu știu nimic despre aceasta; în ciuda acestui fapt, au pus în aplicare literalmente, și cu un avans considerabil, această metaforă, nu numai în propriile raporturi cu realitatea, ci și în realitatea însăși asupra căreia au operat.

Romanele lor sînt o succesiune neîntreruptă de explozii: explodează obiectele, explodează personajele. Fiecare din romanele lor este o explozie a exploziilor !¹ Esențele căutate de cei doi scriitori par că devin accesibile, comunicabile, numai în frînturile infinitesimale, corpusculare produse de aceste explozii. Miracolul lui Proust constă în continua recuperare a trandafirului, a frumuseții intacte a acestuia, existențială cu atîta îndărătnicie și încîntare, tocmai cînd îl face să explodeze pentru a-i capta secretul.

Dulceața îndurerată, mîhnită, încurcată a tonului său redă inflexiunile, tactica, remușcările cu care vrea să se facă iertat de trandafirul maltrat. La prima vedere, Joyce are mai puțină nevoie să reintegreze obiectele, pentru că (exceptînd *Finnegan*) este mai fidel unei tratări naturaliste a propriului material. Dar încetinirea extremă a anumitor episoade, chiar narrative, începutul lui *Ulysses*, de exemplu, fixează clipă de clipă pentru a da timp fiecăreia să se pună în lumină, aproape la limita discontînității, adică aproape a unei măcinări a țesutului temporal și spațial. Cine vrea o acoperire în aur filosofic pentru aceste constatări empirice o va găsi în Adorno, care le recunoaște lui Proust și lui Joyce meritele cuvenite de inițiatori în proza narativă a « descompunerii conștiinței în elemente dispartate », de precursori al « non-identității », înțeleasă atît ca « descompunere istorică a unității subiectului » al « prezentare a ceea ce nu este prin sine însuși subiect »². Dar poate că un observator mai puțin avizat va sesiza că fragmentele exploziei creează, dacă ne putem exprima astfel, o identitate mai intensă decît cea care a fost descompusă.

Este tocmai ceea ce se întîmplă cu personajele. Chiar de la primele extazieri proustiene, de la vechile lecturi pe care Contini le numește « de gradul întîi », cînd Proust impunea categoric capitularea necondiționată, am observat că personajul clasic, omogen, compact, cu o masivă statură balzaciană, fusese înlocuit cu o succesiune de atomi psihologici, figurativi sau figurați, dotați cu o extraordinară autonomie, chiar dacă erau atribuiți aceluși loc geometric, acelei embleme colective, sau aceluși numitor comun care părea că păstrează drepturile, patentul și investitura personajului clasic. Acest personaj nominal, caracterizat, avînd și o fizionomie, figură antropomorfică, al cărui rol în comedia umană, estetică sau de moravuri îl contesta subtil foarte accentuată sa singularitate. În *Amour de Swann*, adică în bucata cea mai conformist narativă din *Recherche*, cea mai fidelă convențiilor arhitec-

¹ Harry Levin a vorbit, în legătură cu *Ulysses* de o « bobotează a bobotezelor ».

² « *Fin de partie* » e il mondo di Beckett, trad., it., Milano, 1965, p. XIX.

tonice ale romanului, atomii protagonistului își găsesc o limită, o coeziune, instabilă și iluzorie, în statura preconstituită, tuturor familiară, cine știe de câte ori zugrăvită de pictorii mondeni, a diletantului și snobului bogat, patetic, un dandy tipic pentru *la belle époque*. Și elementele dispartate, materialul viu și forforitor al lui Odette, se grupează într-o figură feminină, care este tocmai suma tuturor capriciilor și ușurinței, a mărunțșurilor maniace, a exuberanțelor pompoase și caligrafice, asemenea unei piese de mobilier în stil *liberty*.

În Joyce, după explozie, iluzia optică a identității personajului se pare că este atinsă pe căi mai problematice. Dar ne poate ajuta monologul interior. Pentru Pasolini, acest procedeu este un abuz prin care romancierul îi atribuie personajului « limbajul și morala sa proprie ». Nu vreau să-i reproșez lui Pasolini erezia de a-i îngădui autorului imitarea personajului pus în lumină, ca apoi să i-o refuze, când personajul este surprins pe celălalt versant, în momentul în care se eliberează și își celebrează saturnalele.

Desigur, monologul interior este, și astăzi, cazul limită al nedoritei, dar inevitabilei atotștiințe a romancierului: prin definiție, el pretinde totala absență a martorilor, în timp ce în roman autorul nu numai că asistă la emiterea sa, dar îl și înregistrează. (Confesiunea psihanalitică, adică din « realitatea » cea mai apropiată de monologul interior, suprimă martorul ascunzându-l după divan și după conul de lumină care cade în spatele pacientului). Dar fie că este o impunere sau o imitare veridică, monologul lui Joyce este oricum un flux de cuvinte, de imagini instantanee și anarhice, de interjecții, de foneme lipsite de sens, de izbucniri afective fragmentare și evazive, de simboluri ale libidoului, totul bazat pe schimbări fantasmagorice ale locurilor și timpurilor. Pentru a alcătui, din sabatul atomilor psihici, un portret al pacientului său, psihanalistul recurge la toate acele sisteme de coordonate, a căror listă o găsește în manualele *ad hoc*. Joyce recuperează conexiunea semnificativă a atomilor în libertate, recurând la ceea ce Jung va numi *persona*, adică la masca pe care titularul diferitelor monologuri și-a confecționat-o pentru raporturile de muncă, familiale și sociale, sau chiar și pentru raporturile cu sine însuși, atâta timp cât reușește, cu plăcere sau cu minie, să se recunoască în propriul pașaport.

Prin urmare, pentru personajul-om a și început o viață chinuită: îl găsim intact numai în punctul în care cercul se închide și începutul coincide cu sfârșitul. El apare, îi este impus un nume și o stare civilă, apoi se destramă într-o miriadă de corpusculi, care îl dau jos de pe scenă și este rechemat numai în momentul în care este de folos pentru a fi lipite foarte măruntele sale cioburi. Se explică atunci de ce, chiar de la primele contacte cu precursorii prozei narative moderne, s-a vorbit de o grevă a personajelor. Poate că Pirandello a fost cel care a declarat această grevă mai răspicat, dar revendicările pe care le propunea erau prea maximaliste și agitative și în privința lui lucrurile se pun altfel. Oricum astăzi nu este imposibil ca la vechea grevă a personajului să se răspundă, așa cum se întâmplă în practica societății în care trăim, cu contramăsuri. Îi dăm cuvântul, în numele tuturor, lui Robbe-Grillet, care, tîrît în piața unde se ține mitingul, vorbește pe tonul secretarului Confederației industriașilor: « Creatorii de personaje, în sensul tradițional, nu sînt în stare să ne prezinte decît marionete, în care ei înșiși au încetat să mai creadă. Romanul cu personaje aparține în întregime trecutului... Poate că acest fapt nu reprezintă un progres, dar un lucru este sigur: epoca actuală este mai degrabă a numărului matricol »¹. Tocmai la motivele unor astfel de

¹ Robbe-Grillet, *Le nouveau roman*, trad. it. Milano, 1965, p. 57

contramăsuri vrem să ajungem, chiar dacă, lipsiți fiind de o procură din partea sindicatului sau a confederației, nu intră deloc în intențiile noastre să rezolvăm diferendul.

În preistoria acestui conflict, cel puțin un element mi se pare sigur. Și proza narativă, la un moment dat, simțise nevoia să treacă de la lumea vizibilă la *infralume* și găsisе acești corpusculi, dar ei mai erau dispuși să servească drept personaje făcute după chipul și asemănarea omului, să comunice secretele lor de structură semnificative. În același răstimp, o bună parte dintre naratori și pictori, pe care din economie de timp îi vom numi expresioniști, experimentaseră o ultimă încercare pentru a salva chipul personajului-om. În fapt, nu au salvat prea multe: pentru a denunța prezența, revoltele și violențele *infralumii* recurgeau la efectele sale perturbante asupra unității morale a individului reflectate pe fizionomie. Pe scurt, atelierele lor de artiști s-au transformat parcă într-o mare secție de chirurgie plastică, unde toți cei care operau, chiar și cei mai binevoitori, erau împinși de un suflu sadic. Sînt cunoscute deformările și slăbirile sistematice ale speciei la care au dus aceste tentative de salvare *in extremis*.

leșiți din receptaculele *infralumii*, noile personaje ale prozei narative ca și ale fizicii, își proclamă drepturile. Dar toată lumea este de acord că naratorii de dincoace de naturalism, au spart tiparul povestirii bazate pe consecuție, adică pe angrenajul cauzei și al efectului. Mai puțin firesc este că sînt tot mai mult dispuși să admită legile probabilității, la care fizica particulelor a ajuns la capitolul mecanicii cuantice. Cu greu ar putea fi explicate peripeziile personajelor din *Jivago*, caracterul casual al exemplelor date de Moravia, pentru a avea o idee despre ceea ce spun și fac protagoniștii din romanul *Plictisul*, dacă nu am admite că este vorba de o acceptare instinctivă a acestor legi din partea autorilor. Deja le aplicaseră străbunii, și chiar pe o scară mai largă. Joyce face ca acțiunea din *Ulysses* să albe loc într-o zi precisă și totuși comună din Dublin, acel 16 iunie 1904, în care chiar și cea mai succintă critică vede adevăratul protagonist al romanului. Pentru ce această simultaneitate de preferință și de arbitrar? Lăsînd la o parte motivele biografice care puteau să-l determine pe Joyce să prefere acel 16 iunie, ziua era și trebuia să fie aleasă la întîmplare: asemenea tuturor celorlalte zile de primăvară tîrzie din Dublinul acelor ani, ea prezenta același număr de probabilități statistice că va avea loc un anumit număr de evenimente semnificative pentru un grup de personaje pe care autorul voia să-l reprezinte. (Comparație pedantă, dar necesară: este pur întîmplător că un anumit nucleu este cel care explodează în ciclotron din nenumărate alte nuclee egale și echivalente; dar fizicianul prevede, avînd cele mai evidente garanții statistice, că fenomenul se va produce). Și *La recherche de Proust*? Ea porcede de la o serie de reviviscențe neprevăzute ale memoriilor involuntare, și continuă în același fel, dar arcul său este susținut de credința, sau de-a dreptul de certitudinea statistică că, într-un anumit interval de timp, vor apărea spontan ocaziile care vor da naștere acelor reviviscențe.

Antiromanul se prezintă astăzi ca urmașul de nerecunoscut, dar legitim, al glorioaselor incursiuni în *infralume* întreprinse de proza narativă a strămoșilor. O privire rapidă asupra generațiilor următoare ale romanului arată cum au scăzut, decadă cu decadă, capacitatea și zelul în a administra întreprinderea bătrînilor. Cu alte cuvinte, pare că s-a consumat puțin cîte puțin forța de convingere necesară pentru a da glas corpusculilor explodați din obiectele materiale și chiar și din personaje. La rîndul lor, aceste particule păreau sleite de atîtea întrebări, deveniseră refractare în a exprima și a se exprima. Sau, poate, din cauza prea multelor abuzuri, slăbise facultatea de a inventa noi întrebări, în măsură să le scoată din mușenia lor, să cerceteze dezvăluiri demne de luat în seamă? Involuția este poate

controlabilă și în planul echivalențelor sale reale și cotidiene; *infrapsihicul*, investigat cu diferite practici freudiene, postfreudiene, parafreudiene și antifreudiene s-a limitat la răspunsuri tot mai stereotipe; în psihologia abisală, epoca marilor descoperiri pare să bată pasul pe loc: dovadă sînt întrebunțările tot mai neadecvate care se dau și psihoterapia de weekend care se practică. Și cu toate acestea, neănușitul paralelism între cîmpul de explorare al prozei narative și călătoria fizicii spre lumea particulelor a continuat să aibă consecințe, pe cont propriu, cu o logică inerentă, care nu admite replică; prima dintre ele este că atitudinea fizicianului în fața particulelor, a acestor unități elementare și fără un mai departe, excluse de la posibilitatea de a împărtăși sau de a reprezenta un destin al lor, a devenit modelul necunoscut și operant al romancierului în raport cu personajele sale, chiar atunci cînd părea gratuit și neprofitabil să le descompună în particule surde și mute, de-a dreptul opace, iar ele, personajele, și-au reluat trăsăturile tradiționale și dimensiunile macroscopice ale vechiului personaj-om.

Robbe-Grillet, cel mai extremist, dar și cel mai coerent purtător de cuvînt al Noului Roman, se prevalează de argumente moralizatoare în fața opacității constatate, rezistente a personajelor de astăzi: «„sublima comuniune” dintre om și obiecte este deplînsă ca o complicitate și o solidaritate „suspectă”, ea nu se poate manifesta decît pe căi analogice, dar „metafora” nu este niciodată o formă nevinovată»¹ La ce bun să repetăm sloganurile lui Robbe-Grillet? Proclamațiile lui umplu drumurile, cel puțin cele pe care le frecventăm noi. Acel fel de «a ține la distanță» obiectele printr-o descriere vizuală, purificată de orice iluzie sau de conveniență reciprocă și «profundă», ar trebui, după el, să ne elibereze de orice fericire și nefericire, poate de orice teamă și speranță, asemenea acceptării doctrinei lui Epicur, ca să vorbim de Lucrețiu. Dar entuziasmul moral frigid cu care este recomandată poetica privirii are aerul că răscolește sentimentele numai pentru a veni în sprijinul sumarei și șubredei teorii. În spatele hotărîrilor stoice se ascunde imposibilitatea de a face altfel. Hotărîrea luată de a ignora «adincurile» maschează o serie de eșecuri (de altfel enumerate de Robbe-Grillet) în încercarea de a le atinge. Față de asemenea luări de poziție, contrapropunerea mai puțin meschină constă poate în a accepta metamorfozarea personajului într-o unitate naturală limitată și străină, analoagă (în acest caz analogia nu mai este dubioasă) cu particula din fizică. Slogan pentru slogan — acum noi asistăm la metamorfozarea personajului-om în personaj-particulă cu toate premisele, perspectivele și deducțiile de rigoare. Fizicianul va obiecta că analogia este fantezistă: în fața lumii vizibile și a fenomenelor sale, el continuă să se ghideze după vechea teorie, pentru că multe legi și reguli ale universului microscopic tind să dispară pe măsură ce se apropie de macroscopic. Dacă lui i-ar trece prin mînt să trateze un munte ca pe un proton, ar cere să fie internat de urgență la neurologie. Dar în cazul nostru este vorba despre o concepție a lumii naturale care le-a fost transmisă naratorilor pe căi neștiute, prin vestigii și calchieri greu de recunoscut, datorate acțiunii de mediere a unei culturi cu caracter universal și molipsitoare, în sensul bun al cuvîntului. Poți să fi purtător de cultură așa cum poți fi purtător de bacili, fără să-ți dai seama și fără să simți nevoia să-ți pui termometrul.

Din păcate la acest punct devine indispensabilă o sumară recapitulare a fizicii așa cum se face la cursurile serale². În ceea ce privește principiile actuale, se

¹ Robbe-Grillet, op. cit., pag. 76.

² Dar exprimarea este prea puțin inspirată: nedreptăștește școlile serale și pe harnicul furnizor de informații care îmi oferă serviciile sale, omul de știință Kenneth W. Tord, căruii îi datorăm o *Fizică a particulelor*, carte de popularizare, e drept, dar ireproșabilă. (trad. it. Milano, 1965)

remarcă o predominare a legilor conservării în plin marș către ierarhiile supreme ale legilor naturii. Mai mult, în noua viziune a lumii, ele apar tot mai mult drept afirmarea fundamentală a legii naturii. Prima răsturnare: pentru știința mecanicistă era indiscutabilă legea deterministă, în măsură să definească tot ceea ce poate și trebuie să se întâmple în fenomenele din natură. În lumea particulelor ea a fost abrogată în favoarea regulilor de selecție, care definesc tot ceea ce nu se poate întâmpla. Viceversa, tot ceea ce poate să se întâmple, fără să o încalce, în fapt se întâmplă. Fizicianul căruia îi cerem aceste lămuriri ne va ierta dacă, cu teama noastră de păsări cu aripile tăiate învățate cu anumite garanții, luăm *ad litteram* superlativul lui relative, destul de liniștitoare: acele înfrigorante reguli de selecție reprezintă și legea fundamentală a conservării. Cealaltă formulă care a ajuns să se supună prin calcul și experiment, privește o limită peste care omul de știință nu poate trece. Ea este expresia cunoscutului principiu al nedeterminării, descoperit de Heisenberg: h , constanta lui Planck, omniprezentă și atotrăpunătoare, este produsul a două coeficiente de nesiguranță: privind poziția particulei și viteza ei.

Pentru comparația noastră, să ne ierte oamenii de știință, știm atât cât ne trebuie. Teatrul și romanul absurdului, aceste rezerve bine populate de personaje-parcicole, au experimentat din plin decăderea legilor deterministe. În romanul tradițional, cazurile neprevăzute nu erau decât abateri aparente de la această lege: deodată faptele deveneau incalculabile, lanțul cauzelor părea sfărâmat, dar totul era justificat prin ignorarea premizelor, cu excepția cazului când romancierul nu făcea cu ochiul din culise, dînd să înțeleagă că se prefăcuse că le ignoră numai pentru a ne supune unui masaj emotiv mai energic. În schimb, literatura absurdului beneficiază pe larg de regulile de selecție. Același lucru se poate spune chiar de acum despre *Le Nouveau Roman*: apologetul său, înclădat, dar amabil, Jean Bloch-Michel constată în cadrul lui o recurență impresionantă de « interdicții »¹. Dar în literatura absurdului premiza este întotdeauna să tragi înapoi la maximum, granița a ceea ce nu poate să se întâmple către un orizont pierdut în depărtare. Primele tentative de derogare de la vechile norme se manifestaseră deja în anumite aplicații italiene post-bontempelliene, ținînd de un suprarealism întîrziat. Dacă, să spunem, nimic nu împiedică un pom să prindă rădăcini într-un salon și să crească pînă ce invadează casa și-i lasă pe locatari fără spațiu, atunci faptul se poate întîmpla, poate deveni materia unei povestiri, cu toate concretizările de rigoare.²

Dar încă mai era vorba de o povestire de moravuri și de caracter care nu scandaliza bunul simț și cel mai domestic mod de a judeca. Protagonisții erau persoane incomode, dar cu care am fi putut totuși să conviețuim și să ne înțelegem.

Experimentele ulterioare ale lui Ionesco sînt mult mai radicale. Personajul-om este poate imaginea semantică prin excelență: să vezi un om, chiar necunoscut și închis în sine, înseamnă totuși să întîlnești o veche cunoștință. Poate să tacă, să se ascundă în spatele celui mai obscur ermetism, oricum ne comunică un mesaj, chiar și cifrat, căruia de bine de rău îi dăm de capăt. Cel mai bun Ionesco, cel de la debut, sau de-a dreptul al primelor scene din *Cîntăreața cheală*, prezintă niște ființe umane înzestrate cu toate atributele personajului-om, le face să vorbească pe îndelete, dar dialogul lor este lipsit de sens. Informațiile cuprinse în diferitele fraze se leagă între ele pentru a ne informa, că în ciuda tuturor așteptărilor și convingerilor noastre, imposibilul și naturalul pot coexista foarte bine. Dacă oamenii acela sînt acolo, dacă vorbesc în felul acela, fără ca cineva să se gîndească să-i inter-

¹ Jean Bloch Michel, *L'indicativo presente*, trad. it., Milano 1965, p. 18

² Moravia, *L'albero in casa*, în *L'Epidemia*, Roma, 1944, pp. 119—128

neze într-un ospiciu, înseamnă că nimic nu împiedică să existe ceea ce vedem și ascultăm. Respectând legea deterministă, comedia nu s-ar mai fi născut. Dar Ionesco a extins asupra personajelor sale regulile de selecție.

Încercările lui Beckett sînt mai poetice și iremediabile. Figura și mediul personajului poartă semnele și urmele dezastruoase ale unei evaziuni din granițele imposibilului. Fiecare protagonist păstrează amintirea propriei asemănări cu omul, numai atît cît face să izbucnească în tăcere, tulbure, scandalul contradicției: acest om părelnic nu mai are nici un sens, nici un scop, nici un proiect care ar putea fi luat drept țel. Nu se mai poate întîmpla să le aibă, tocmai pentru că se poate întîmpla să nu le aibă. Artist foarte dotat din punct de vedere intelectual, Beckett pune la încercare cu invențiile lui caracterul experimentabil al unei lumi catastrofale care a întors spatele tuturor interdicțiilor. Ajunge chiar să confirme, cu acele particule rătăcite într-un crepuscul ca de sfîrșit de lume, că regulile de selecție constituie și o lege de căpătîi între legile conservării.

Lascivitatea și foamea, impulsurile instinctului de conservare, sînt ultimele reziduuri în măsură să organizeze în personajele lui Beckett unele inițiative în stare larvară, plauzibile și în personajul-om. Reduși la subuman în viață și ca aspect, ei se mai gîndesc, și chiar se îngrijesc, să se hrănească, ca cei doi care-l așteaptă pe Godot, sau se doresc cu un fel de erotism afectat și lasciv, asemenea părinților din *Sfîrșitul partidei*, epave ale unor creaturi păstrate în două bidoane din care ies numai capetele.

Dacă privim lucrurile din unghiul de vedere al personajelor, nu va fi greu să găsim punctul critic în care, lăsat stăpîn pe liberul său arbitru, a schimbat probabil destinul personajului-om cu soarta personajului-particulă. După cîte știm, scena s-a petrecut în Domul, probabil din Praga, și este redată în *Procesul* lui Kafka. În cursul acelei dimineți, tegumentul de angoasă care acoperă și apără romanul se deschide ca marginile unei răni date la o parte pentru o prudentă medicație crudă și ipocrită și dezvelește cîțiva centimetri de țesut viu, pe care boala incurabilă s-a întins ca un flagel.

Joseph K. venise în Dom ca să-i fie ghid unui client de la banca sa, care nu a mai venit la întîlnire. Între timp, biserica s-a dilatat și s-a umplut de tenebre, pînă cînd, de la un mic amvon, pe care K. nu-l observase niciodată, un preot tînăr, brunet, îl cheamă, îl constringe la o discuție între confesiune și acuzația evazivă, care se încheie cu sentința: — Nu trebuie să crezi că totul este adevărat, ci că totul este necesar.

Să ne fie permisă în treacăt, o comparație cu fizica cuantică, poate mai curînd trufaș decît subtilă. Pentru un scriitor precum Kafka, care atacă pleptiș romanul condiției umane în raporturile sale necercetabile și prescrise cu sferele supranaturalului, destinul indivizilor, în ciuda nenumăratelor variații, nu poate fi decît: — chinule-te cît vrei și cît te țin puterile, dar laboratorul cosmic și sacru al universului nu-ți va îngădui niciodată să-l cunoști secretele —. Din sentința preotului rezultă că și pentru această constantă este valabil principiul nedeterminării. Invarianța fundamentală a tuturor destinelor este reprezentată de corelația dintre cele două incertitudini, cu care Joseph K. este pus la curent: una cu semn negativ, incertitudinea privind adevărul, alta cu semn pozitiv, incertitudinea privind necesitatea. Din ultima tranșee a principiului cauzalității, Einstein exclamase: Dumnezeu nu se joacă cu zarurile! Tranșeea a mai rezistat o noapte. A doua zi dimineața, Heisenberg o și cucerise. Avînd în vedere acel « totul este necesar » al preotului, poate că și Kafka, în ciuda tuturor dezmințirilor, ar fi fost dispus să-și însușească exclamația lui Einstein. Nepoțeli moderni ai lui Kafka, cei care arată bucușor

tretul acestuia în albumul lor de familie, ar preciza: — Dumnezeu nu mai există, și cu toate acestea i-a rămas obiceiul să se joace cu zarurile.

Dar poate că momentul în care este cel mai bine să convenim că personajul-om optează pentru condiția de particulă, este anterior, anume, cînd preotul îi spune lui K. Parabola omului de la țară și a paznicului din prag. Omul de la țară îl cere soldatului să-l lase să treacă pe poartă. Soldatul refuză și discuția se repetă ani în șir. Numai cînd omul este pe punctul de a muri, soldatul îi dezvăluie cele două principii: că paznicului îi este interzis să permită trecerea și că, viceversa, poarta este rezervată exclusiv pentru omul acela, nimeni altcineva neputînd trece prin ea. Cu totul altfel se prezintă lucrurile în viața particulelor. Fiecărei componente a categoriei i se poate întîmpla să participe la un anumit eveniment (explozie, degradare, crearea de noi și felurite particule): nici una nu este privilegiată față de eveniment, și nici evenimentul nu este privilegiat față de vreuna. Dacă omul de la țară, dacă acest emisar al personajului-om obosit, îmbătrînit, aproape muribund ar putea să aleagă, ar prefera o soartă care să-i rezerve cel puțin un anumit număr de probabilități, unui destin care îi acordă o singură posibilitate, dar în același timp îl împiedică să o fructifice.

Această schiță de antropologie a noului personaj, să-i spunem chiar a antipersonajului, însăși autentificarea actului său de naștere nu explică încă posibilitatea pe care o are să conviețuiască, chiar dacă scrișnind din dinți, cu ultimii descendenți ai protagonistului tradițional al romanului, împovărat cu conștiință și cu un destin.

Fie că o declară sau nu, actualele vlăstare ale vechii dinastii se sprijină pe un partid de legitimiști, care cu fiecare principiu detronat, adesea mizer și *fainéant*, caută să sporească încărcătura polemică îndreptată împotriva antipersonajului. Dar disputa pierde orice valoare de cum bagi de seamă că acești pretendenți sînt simulatori ai destinului. Criticul american Edwin Jarry Burgum pune degetul pe rană cînd observă că în *Zgomotul și furia* de Faulkner, Jason a rămas singurul din casa Colson care se străduiește « să păstreze o anumită posibilitate de control asupra propriei sorți, ca și a celor din familie ». ¹ Toți ceilalți par să împingă pînă la paroxism acea natură abnormă și teratologică, acea fugă în domnia ireponsabilității, la care personajul-om recurge pentru a se compătimi, pentru a se înspăimînta, pentru a se șantaja, pentru a-l face pe dracu în patru, numai să împiedice propria-i abdicare.

« Nu monștrii ne traumatizează, ci evidența lor » este unul din citatele lui Adorno, care revine frecvent în comentariile la romanul și la cinematografia actuală. Acești monștrii ai lui Faulkner caută să-și salveze propriile atribuții profesionale, propria funcție traumatizantă și într-un anumit fel exemplară, împiedicîndu-și evidența. Trăiesc și ei experiența unui proces, datorită dispozițiilor neștiute ale unei neștiute magistraturi, care nu dezvăluie capetele de acuzare și nu pune nici-odată cauza pe rol: ultimul romancier care de bine de rău a instituit o curte de justiție, refuzîndu-i de altfel imputatului orice drept de apărare, a fost Musil cu *Thörless*. Apoi lagărele de concentrare au tradus în fapt acest tip de proces, redus numai la momentul executării pedepsei, fără ca inculpatului să-i fie citită personal sentința. Dar lagărele de concentrare au reprezentat și în așa zisa sferă umană un *non plus ultra* față de regulile de selecție corespunzînd formulei deja amintite: tot ceea ce poate să se întîmple, fără să le încalce, în fapt se întîmple. Evitate: tot ceea ce poate să se întîmple, fără să le încalce, în fapt se întîmple. Evitate: tot ceea ce poate să se întîmple, fără să le încalce, în fapt se întîmple. « Nu dent, nici o regulă de selecție nu-i împiedica pe nașiști să creeze lagărele. « Nu trebuie » al nostru este cu totul altceva. În experiența lagărelor, psihologul Bet-

¹ Edwin Jarry Burgum, *Romanzo e societă, trad. it. Roma 1965, p. 227.*

telheim a identificat exemplul « situațiilor extreme »: ele presupun omul devenit număr matricol, cum spune cu o cruzime involuntară Robbe-Grillet.

Marele otout al vechiului personaj de roman provenea din posibilitatea sau din libertatea de a duela, pierzînd sau învingînd în fața amenințării situațiilor extreme: în aceasta consta nucleul său dramatic. Înlocuirea situațiilor extreme cu cele dramatice este, după cît se pare, ultimul expedient la care recurg astăzi legitimiștii personajului-om. Aceste eforturi de restaurare caută să înscăuneze din nou uzurpatorii, care sînt puși să îmbrace peste numărul matricol, vechile uniforme încărcate cu decorații, cu medalii arătoase și bizare, pitorescul încercînd să suplinească însemnele externe și demnitățile intrinsecă a puterii. Aventurile lor de oameni rătăciți, de vagabonzi, de excentrici, de furioși sînt efectul unui tel mecanic care speră să producă un vîrtej în fixitatea atipică și fără ieșire a situațiilor extreme. Cîteva exemple dintre cele mai recente romane americane sînt parcă rezultatul unei incursiuni printre veleitarii individualității, care din individual nu păstrează decît mania de a se exhiba ca excepții agitate sau deprimare. Particule și ei, cu singura deosebire că aparțin familiei așa ziselor « particule ciudate ». Întîmplările lor demoralizante nu reprezintă nici măcar denunțarea vreunei disfuncții a societății, avînd în vedere că lucrul la care aspiră cu precădere este să rămînă asociați și să împiedice societatea, de bine de rău organizată, să-i ferească de situațiile extreme. În care situații și-a căutat un *principium stilisationis* și o anumită parte a prozei narative a avangardei noastre. *Capriciul italian* al lui Edoardo Sanguinetti, pe nedrept aspru judecat, scufundă întîmplările cele mai ușor de domesticit, vreau să spun familiare, într-o atmosferă de ultimă clipă înainte de dezastru. O plimbare la țară, în patru, într-un autoturism modest, se transformă într-un ireal schimb de replici gen SOS, care se întretaie, se suprapun și se amestecă, replici ale unor personaje aflate în echilibru instabil, pentru că înfruntă riscul fatal de a fi în viață. Poate că pentru cele două căi, a Noului Roman și a romanului situațiilor extreme, care în mod diferit tind către antipersonaj, ar putea fi identificate aceleași motive de existență simultană care s-au verificat la începutul secolului pentru raționalismul geometrizant al cubiștilor și « pipătul sugrumat » al expresioniștilor. Francezii Noului Roman au ales, trebuie să o spun, geometria. Dar astăzi toate drumurile par să ducă la antipersonaj, la particulă.

Intr-atît, încît un dialog imaginar asupra personajelor respective, între un fizician și un romancier din anii șaizeci, ar risca să creeze echivocuri deplorabile în privința numelor interlocutorilor:

X — Noul personaj « creează o serie de contradicții în raport cu ideile clasice și cu bunul simț izvorît tocmai din experiența senzorială. »

Y — Aspectul puțin neobișnuit al acestei lumi ne dezvăluie, în același timp, caracterul neobișnuit al lumii care ne înconjoară: neobișnuită și ea, în măsura în care refuză să se adapteze obiceiurilor noastre în a învăța și ordinul noastre.

X — Între comportamentul noilor personaje și cel al predecesorilor lor s-a produs o ruptură care ne constrînge să facem un efort de imaginație ca să putem stabili o legătură între noile frontiere și lumea obișnuită.

Ultima replică îi aparține fizicianului, dar șarada ar putea continua. Astfel, cînd romancierul impune un nume propriu personajelor sale, bănuim arbitrarul, pe care Robbe-Grillet încearcă să-l înlătore, botezîndu-le cu literele alfabetului. Și fizicianul cunoaște numai numele colective ale particulelor (mezonî, pozitroni etc.), dar nu aspiră să deosebească cu un apelativ aparte cutare sau cutare mezon, pe care îl observă în camera obscură. Despre personajele sale declară deschis că nu știe de ce posedă respectivele mase, pentru ce apar, trăiesc, se interacționează

și în felul acesta dispar¹. Singurul raport direct pe care îl poate stabili cu ele este vizual, când privește sau fotografiază urmele trecerii lor: și el, atunci când povestește sau descrie, ține de o *école du regard*. Orice tentativă de a pătrunde dincolo de ceea ce este vizibil este zadarnică: natura ondulatorie a materiei « deviază orice efort al omului îndreptat spre a-i cerceta partea internă² ». O declarație asemănătoare poate face însă și povestitorul intrat, cum spune Adorno, în faza postpsihologică.

Încă două replici, în încheierea dialogului:

Y — Să presupunem că ne păstrăm identitatea reducându-ne la infinit de mic, în așa fel încît să putem pătrunde în lumea haotică pentru noi a particulelor. Vom găsi nenumărate obiecte care ne sînt străine pentru că nu au nici un sens pentru noi, și nenumărate persoane lingă care trăim fără ca vreodată să ne putem apropia de ele sau să le înțelegem. Între ele se stabilesc raporturi false, și folosesc un limbaj pervertit pentru că obțin contrariul față de rațiunea pentru care limbajul a fost creat. Din cauza unui astfel de limbaj, rămîn străini unul de altul, mascați, ascunși³.

Y — Cum ar putea fi altfel? Între particule domnește o înstrăinare firească, ciocnirile nucleare și reacțiile se produc în puncte izolate, foarte îndepărtate, evenimentul singular are loc în așa fel încît particulele în cauză nu sezisează restul universului⁴.

Fizicianul a fost cel care a răspuns astfel reportajului lui Bloch-Michel de pe continentul noilor personaje.

Nu e tîrziu să-i dăm lui Sartre ce e al lui Sartre: ideea de a se referi la entitățile microscopice îi venise chiar din clipa în care interpreta antiromanul lui Sarraute. Mai mult decît la microfizică, el apelase la microbiologie.

Chiar și acum Bloch-Michel găsește în filmele de debut ale lui Jacques Tati primele exemple de « flințe fără creier », de « organisme protoplasmice avînd alură omenească », care au ajuns la cea mai reușită formă cu personajele-obiecte din *L'Année dernière à Marienbad*.⁵ Dar atunci are dreptate Robbe-Grillet să interzică adjectivele « animiste și casnice »⁶. Să le aplici antipersonajului ar fi ca și cum ai injecta seruri extrase din viețile noastre unor flințe expuse prin firea lucrurilor anofilaxiei atît de horipilante încît sînt de nerecunoscut. În cel mai bun caz am ajunge la excesele stîngace ale vulgarizatorilor fizicii, care au pretenția că ne pot face să atingem cu mîna ceea ce nu poate fi atins cu mîna și compară, de pildă, un electron cu bila unui biliard mecanic, pentru a explica cum bombardează ținta.

Să deducem cîteva predicate care țin de noțiunea de antipersonaj și cîteva modalități de a fi intrinsece condiției sale. Le-a identificat deja Lucien Goldmann, conștinuînd să bată căile sociologice deschise de Lukács. Noi ne vom mulțumi cu cîteva eșantioane fără pretenția exhaustivității. Izolarea antipersonajelor implică o existență a lor, departe de orice schimb intersubiectiv⁷, așa cum rezultă din dialogurile lor bizare, ca de « manual de conversație ». O existență pauperizată și fără vlagă și în raporturile cu lumea obiectivă, pe care ei și-o impută uneori ca pe o pierdere a capacității de contact cu lucrurile: dacă ar ajunge să sufere

¹ Idem p. 12.

² Ibidem — p. 72.

³ Jean Bloch-Michel *Indicativo presente*, trad. it., Milano, 1965, p. 10.

⁴ Kenneth W. Ford, op. cit. p. 98.

⁵ Bloch-Michel, op. cit. p. 58.

⁶ Robbe-Grillet, op. cit.

⁷ Enzo Paci, *Indicația științelor*, Milano, 1963, p. 474.

din această pricină, ar încerca ceea ce Moravia a numit « plictis ». De aceea sint atinși și de incomunicabilitate, adică de neputința de a-și transmite reciproc informații sau mesaje în legătură cu ceea ce sint și cu ceea ce trăiesc, cu nostalgiile lor recalcitrante, sentimentale sau volitive: numai în mod impropriu, printr-o comparație falsă cu psihologia personajului-om, i-ar putea fi atribuită antipersonajului o dureroasă conștiință a acestei paralizări. Trebuie adăugată insignifianța, care derivă din ignorarea sensului și scopului propriei vieți, din disproporția dintre scurtimea și risipa acestei vieți și orice dorință de a aduce o contribuție oarecare la mersul istoriei. Părerea lui Robbe-Grillet este că personajul trăiește atât cît durează lectura romanului sau proiecția filmului: dincolo de această limită de timp el încetează, nu numai să acționeze, ci și să existe. Și de data aceasta, romancierul s-a făcut ecoul sentinței dată de fizician: « cea mai mare parte a particulelor materiale nu trăiește destul de mult pentru a servi în vreun fel oarecare la edificarea lumii »¹. Ciudătenia și insignifianța au drept corolar lipsa de autenticitate. Cuvîntul este de uz curent, deși accepțiunile lui sint foarte variate. Lukács pune autenticitatea la baza « viziunii tragice », într-un trinom activ cu individul și moartea. Pentru *Le Nouveau Roman* lipsa de autenticitate este un atribut indispensabil al personajelor și al celorlalte obiecte. Moravia ia accepțiunea cea mai răspîndită: lipsa de autenticitate este adevărul nesubiectiv, efectul și simptomul dezacordului dintre faptă și crezul în ea; mai plastic, este ceea ce încerci în fața « fiecărei parodii . . . involuntare și inconștiente »². În sfîrșit, avînd în vedere că particula există pentru noi numai în momentul în care o observăm în condiții deosebite și forțate de vizibilitate, timpul și spațiul său specifice au valori și prezintă mutații care nu pot fi comparate cîtuși de puțin cu cele ale timpului și spațiului pe care îl trăim; sfidează și contrazic ceasul, calendarul, topografia, nu acceptă criterii și unități de măsură nici măcar din partea celei mai elastice experiențe a duratei noastre. Și în cazul de față, fizicianul se simte tentat să intervină cu o comparație: « Mezonul iute, din punctul său de vedere, trăiește timpul care i-a fost atribuit tot în același fel, dar din punctul de vedere al observatorului, a trecut un interval mult mai mare »³.

Ce amestec are în toate acestea Moravia? Și totuși, și el în *Atenția* a plătit tributul său parabolei obligatorii, înserînd episodul violent, agresiv al oii care a murit la poalele muntelui Circeu. Apariția treptată a celui cadavru unește suspiciunea cu tahicardia, asemenea descoperirii corpului delicat într-un roman cu crime: de aici, poate, puterea sa de a da naștere la semnificații fără echivoc în acel punct al cărții. Dar Moravia din ultima și din penultima parte a creației, pare tocmai că își însușește, cu o lipsă de prejudecăți aproape reprobabilă, toate expediente hotărîtoare ale antiromanului, parcă pentru a demonstra că, împinse pînă la un grad rațional de funcționalitate, ele obțin efectul contrar. Pentru început, el ia drept cobai antipersonajul, face pe el o cultură din secrețiile cele mai obișnuite, pe care o inoculează apoi în doze aproape mortale protagoniștilor lui: plictisul lui Dino din romanul *Plictisul*, neatenția, care este premiza și efectul lipsei de autenticitate, în cazul lui Merighi din *Atenția*. Acestea fac parte, dintre bolile endemice ale noii populații a prozel narative și, pe cît se pare, sint necruțătoare. În personajele lui Moravia, ele se agață zdravăn de prada lor, identificarea ciumatului cu cluma pare totală, numai că le lasă o miraculoasă posi-

¹ Kenneth W. Ford, *op. cit.* p. 71.

² A. Moravia, *L'attenzione*, Milano, 1965, p. 9.

³ Kenneth W. Ford, *op. cit.* p. 81

bilitate să se dedubleze, fără să se scindeze, să se privească cu ochi lucizi și sănătoși, în timp ce se zvircolesc sub loviturile morbului: sînt asemenea chirurgilor care își fac singuri, în fața oglinzii, trepanația craniului. Este o resursă pentru care sînt poate datori unei intervenții secrete, paterne, a romancierului: a făcut din ei doi artiști, un pictor și un scriitor, le-a permis să se transforme în anti-personaje, dar îi șantajează cu ceea ce, personal, pentru el ca artist, este cea mai gravă amenințare, moartea artei: Dino nu mai pictează, Merighi distruge romanul neautentic scris în legătură cu un episod devenit neautentic. Văzîndu-se contaminați de una din bolile secolului, sau deceniului, acești protagoniști își pun diagnosticul în termeni tehnici și culturali; în plus, în afara faptului că discută despre semiotică, declară că acceptă acești termeni (« plictis », « atenție », « autenticitate »). Respectul pe care îl avem pentru măiestria lui Moravia ca povestitor, ne îndreptățește să arătăm că nu este un lexicograf la fel de bun.

Ceea ce s-a spus se întîmplă de obicei la începutul romanului. Și intră în ritmul specific prozei lui Moravia: într-o vreme el începea partida cu portretul personificat al unui viciu sau al unei virtuți, apoi declanșa criza și de aici drama. Acum începe cu portretul intelectual, chinuit, protestatar al unui atribut al anti-personajului, încarnîndu-l într-o ființă *naturaliter* omenească, de o factură foarte asemănătoare cu a predecesorilor. Dar la momentul crizei nu renunță: ca să nu poată fi subestimată, propria-i pasiune, fără îndoială inoportună și indezirabilă, pentru fiica vitregă, Merighi ajunge pînă acolo încît o consideră un incest în toată regula, ca cele despre care citim în miturile de demult, în tragediile grecești sau în romanele scriitoarei Compton-Burnett. Urmările celor două crize sînt bine cunoscute: în *Plictisul*, pasiunea erotică pentru Cecilia, accesele de gelozie i-ar putea provoca lui Dino tot soiul de suferințe, dar nu pe aceea de a se plictisi. Iar în *Atenția*, Merighi, urmărit de spectrul lipsei de autenticitate, ține un jurnal care, asemenea tuturor « romanelor care urmează să fie scrise » devine un adevărat roman. Dar acest lucru ne interesează deocamdată mai puțin. Esențialul este că atît criza lui Dino cît și cea a lui Merighi nu îi privește numai direct, ele reprezintă mai curînd două elemente de o oarecare importanță în cauzistica crizei care amenință anti-personajul.

Nu aș fi dispus să subscriu la părerea după care *Plictisul* a dat lovitură de grație antiromanului, numai pentru că s-ar fi limitat să înșire o dare de seamă și lista plicticoasă a lucrurilor care plictisesc; de fapt, Moravia a zugrăvit în chip dramatic condiția omului care suferă de plictis. Atacul este mult mai eficace, pentru că pornește din interior, și, ca în insurecțiile bine organizate, pune imediat mina pe marile centrale ale orașului, paralizîndu-le și folosindu-le împotriva adversarului. *Atenția*, să admitem, calchiază modelul clasic al romanului care « urmează să fie scris » și mai curînd pe al lui Gide decît pe al lui Pirandello. Să nu uităm că, pentru autorii Noului Roman, fiecare operă se naște sustrăgîndu-se proiectului, autorul trebuind să o simtă ca pe « un roman care urmează să fie scris », chiar dacă ascunde culisele raporturilor sale cu acel organism în creștere și nu îl acceptă decît ca pe un « roman care se scrie ». Dar romanul romanului, modelul urmat de Moravia în *Atenția*, a ajuns « în mod pervers la condiția de parodie », cum spune cu perversitate Sanguinetti¹. O privire fugară, aruncată pe furiș, trădînd simțul parodiei, cenzurează desigur mișcările romancierului Merighi, cînd se zbate cu « romanul său care urmează să fie scris », așa cum le cenzura pe cele ale lui Edouard în *Les Faux Monnayeurs* de Gide. Și unul și celălalt acuză prea multe derogații de la ideea pe care autorii lor și-o făcuseră personal, în chip autobiografic,

¹ Edoardo Sanguinetti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965, p. 62.

despre un adevărat autor. Dar experimental, Merighi deține și câteva trăsături de personaj de antiroman. Să tragem oare concluzia că, păstrînd proporțiile, Atenția este o parodie a antiromanului, așa cum *Don Quijote* putea fi față de romanele cavaleresti?

Prin urmare, Moravia a luat poate cu împrumut obiceiuri și moravuri ale noului personaj, a încercat, poate să se întoarcă la cultul personajului-om cînd putea să se convertească, pentru a combate neofitii cu propriile lor argumente. A depășit controversa printr-o renegare.

Scopul acestei lungi și acum concluzive digresiuni, nu era să-i oferim lui Moravia cununa împăratului Iulian. Avînd în vedere însă că, într-o oarecare măsură, au fost numiți zeli, este aproape obligatoriu să amintim că, pentru tînărul Lukács, «romanul era epopeea lumii părăsită de zei, iar psihologia eroului de roman ținea de demonic». Ce i se poate întîmpla acum într-o lume părăsită și de demon? Între timp, două romane italiene care au tulburat apele anul acesta sînt și două invenții mitologice. E greu de spus cărei lumi, cerești sau telurice, îi aparțin «automatele-autori» din *Mașina mondială* a lui Volponi; este evident că Parise în *Stăpînul* a laicizat mai mult sau mai puțin o demonologie, controlabilă prin arhetipurile cele mai obsedante. Privim cu neîncredere miturile, de acord; avem sisteme raționale care veghează asupra noastră și ne asistă în opera de transformare a lumii. Și hotărît lucru, preferăm garanțiile lor promisiunilor vagi, zgometoase, de colaborare revoluționară, cu care Noul Roman își face publicitate. Dar anumite valențe ale omului, pe măsură ce el încearcă prin acțiunea colectivă să fie un extrovertit, continuă să caute și să găsească în mit, sau în lucruri similare, substanța pe potrivă cu care să se unească. S-ar putea ca acestea să fie supoziții personale și ca atare în afara temei. În cele de pînă acum voiam numai să constat că poeticele personajului-particulă, ca poetici, prezintă o surprinzătoare și incontestabilă asemănare cu felul actual de a privi, de a studia și de a cerceta lumea. De aici, poate, succesul lor, puțin disproporționat față de validitatea teoretică a formulărilor și de valoarea reală a multor opere care au apărut pînă acum. Lăsînd la o parte teoria, practica ne lasă să întrezărim pericolul unei arcadii a antipersonajului, care este pe punctul de a apărea sau poate că deja a apărut. Și atunci, cui să ne închinăm, dacă nu bătrînului, dar încă vigurosului, harnicului și amabilului personaj-om?

Text postum apărut în revista *Paragone*

În românește de D. CONDREA-DERER

¹ Georg Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. Milano, 1965, p. 150.

REPERE ȘI ATITUDINI ROMÂNEȘTI

CAMIL PETRESCU

Noua structură...

... Care era pînă la Proust concepția romancierilor, cam din orice școală s-ar fi declarat și oricît de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construire raționalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întîi omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperișuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme de asemeni nu. În timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în același aliniat, unde se găsesc și celelalte personaje, ce fac, ce gîndesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cît se poate însă ști cu adevărat, cît se poate ghici măcar, ați văzut și d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în cugetele oamenilor nu e decît o singură soluție: Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrez simțurile mele, ceea ce gîndesc eu. . . Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti. . . Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. . . Din mine însumi, eu nu pot ieși. . . Orice aș face eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi. . . Ca o formă de primă aplicație iată, acum se înțelege de ce aproape tot (cu unele substituiri originare) romanul de 16 volume al lui Proust este scris la persoana întîi. . .¹ Cu acest lung ocol am scutit de fapt încercări mai mărunte, căci am intrat de-a dreptul în inima viziunii lui Proust. Ne explicăm deci de ce opera lui e constituită oarecum ostentativ ca un lung monolog.

Firește se reproduc și replici de alți autori, sînt personaje la persoana a treia, se povestesc întîmplări la care oratorul n-a luat parte, dar

¹ A se observa de pildă unirea de acțiune clar în *Un amour de Swann*, «lungul episod», deși e povestit mai mult la persoana a treia. Dar aici e doar o hipostasie în acte străine a naratorului însuși.

aceste întâmplări sînt date *ca atare*, sînt fixate exterior, în raport cu o conștiință unică. Autorul nu pretinde decît că știe, atît cît știe orice om care trăiește în societate . . . El descrie totul ca în măsura în care e adunat în concret, constituind propria lui experiență, nu cu pretenția de a reda o existență obiectivă, ci o existență în funcție de cunoașterea intuitivă a lui . . .

Prin urmare artistul povestește lumea văzută prin el, existînd prin el. Da, la Berlin a fost azi, cum spun ziarele, o manifestație, dar tot ce pot să povestesc e atît cît afirmă ele, constituind din asta un act pur al meu.

Prin urmare, iată, după ocol, ajungem din nou la constatarea că artistul nu poate povesti decît propria sa viziune despre lume. . . E ceea ce face Proust cu hotărîre și luciditate.

Ceea ce dă o voluptate de preț cititorilor lui este tocmai această supremă onestitate de viziune, aplicația de a spune ceea ce e original în conștiința proprie. Din cauza asta opera lui are o atmosferă de autenticitate halucinantă, nemaîntîlnită la alt autor. Corolar artistic e unitatea unghiului de privire, ceea ce Robert Curtius numește *Perspectivismul* lui Proust. . .

Să-mi dați voie să vă dau un mic exemplu din teatru, ca să lămurim și mai mult ce înseamnă acest mare cîștig al *unității de perspectivă* pe seama artei romanului.

Știți că pînă la marii regizori moderni scena de teatru era luminată de jos în sus, de așa-zisa rampă. Un șir de becuri puternice trec scena dintr-o parte într-alta, prin spatele sufleurului, mascate de un abajur adecvat. Ați văzut că înainte de ridicarea cortinei, ca un tiv jos, se aprind luminînd cortina, becurile rampei. La ridicarea acesteia ele dau de jos în sus lumina necesară scenei. Ei bine, din pricina aceasta actorii în scenă aveau un aer artificial. . . Căci în realitatea concretă lumina vine pe fereastră sau de la soare, de sus, dacă sîntem în grădină, dar nu din podea. Astfel umbra capului cade pe umăr, umbra corpului cade la picioare, jos. . . La teatru, bărbia și gîtul sînt luminate, iar umbra se proiectează în tavan. . . În afară de faptul că mai luminează și alte becuri din stînga, din dreapta, încît propriu-zis umbră nici nu există în scenă, ci o baie de lumină gălbuie și interferențe de umbre false. . .

De aceea regizorii moderni au stins rampa și luminează acum intens dintr-o singură direcție, prin fereastră, cu reflectoare mascate. Chiar cînd mai ascund ici-colo becuri, caută să păstreze firescul căderii luminii.

Această *unitate de privire* o păstrează de altfel și marii pictori. Un tablou de artă autentică primește lumina dintr-o singură direcție, sau reflectat, și mai mult, lumina se degradează în umbră, în raport cu

direcția ei adevărată, cu ora și locul. Numai începătorii nu știu să dea unitate de perspectivă luminii iar tablourile lor au umbrele anapoda.

Mai comice sînt tablourile copiilor și, evident, ale pictorilor maturi, isteți, moderni care imită pe copii. Ei cînd desenează și colorează o casă, fac să i se vadă dintr-o dată trei pereți, cînd nu toți patru. Dar cum v-am spus, darul de a vedea astfel îl au mai ales romancierii raționaliști cu darul ubicuității și al totviziunii. . . Ei nu numai că văd personajul din toate părțile dintr-o dată, dar și din curte, prin peretele de zid. Ei cred că știu și ceea ce gîndesc alți oameni, fără ca aceștia să se exprime chiar.

Ca să putem trece mai departe în analiza funcției timpului care s-ar putea să fie aplicată sub influența lui Bergson, să fixăm acest mare adevăr realizat de Proust. . . Unitatea de perspectivă amintește semnificativ celălalt mare cîștig revoluționar în cultura universală, *perspectiva în pictură*, descoperită de pictorii Renașterii . . . și e poate o revoluție analogă în arta romanului. Cei care fac efortul de a citi pe Proust sfîrșesc prin a deprinde voluptatea acestei unități de perspectivă în așa măsură încît cu foarte mare greutate pot să mai citească vechile romane. . . Artificiozitatea lor, datorită pretențiilor de a ști tot ce se petrece, oricînd, oricum și oriunde, de a fi în aceleași timp în creierul a cinci persoane care stau de vorbă la un ceai, li se pare celor care au înțeles revoluția lui Proust cu totul searbădă.

În peste 3.000 de pagini autorul lui *Swann* dă o infinitate de peisaje, de o varietate copleșitoare în imaginea lor, redă o sută de personaje de proporții vaste, cuprinzînd 50 de ani din viața Franței, dar opera lui are acea autenticitate halucinantă a unei existențe concrete, tocmai pentru că evită cu hotărîre deductivul, farmaceuticul.

Să trecem acum la un alt moment esențial, la funcțiunea timpului în revoluția proustiană.

Dar pentru o mai bună înțelegere, mai întîi să facem un nou examen al romanului tip clasic, tip Dickens, să zicem.

Romanul acesta vechi își alege, după cum știți, un erou sau doi, care devin axa întregii povestiri. Tot restul e povestit în legătură cu acest erou central, iar personajele celelalte apar ca niște bifurcații, secundare și ele, de cale ferată desprinse de pe linia dublă principală. . . De la începutul romanului *lumina povestirii* se proiectează asupra unui personaj și-l întovărășește așa ca un reflector deasupra capului. Lumea cealaltă nu există decît ca să ne dea, prin conflict, personalitatea eroului. Mai mult, chiar de la început e în genere descris. . . « Avariția lui Tenet era cunoscută », etc. etc. Micile variante n-au importanță, căci nu modifică esențialul.

De altminteri *canoanele artei* perimate cereau cu stăruință unitatea de acțiune, tot așa cum cereau personajele conturate, caractere. Eroul o crescut

de mic cu steaua lui în frunte, ca un prinț moștenitor de situații, în roman... În genere crește și scade, analog tabloului cunoscut cu roata vieții, abstractizat.

Dar se înțelege de la sine, această cale *spațială* nu putea fi urmată de o tehnică a realității concrete. Se ivește astfel o foarte grea problemă de artă, a cărei soluție însă Proust a găsit-o într-un mod foarte personal și e ceea ce constituie propriu-zis originalitatea, modalitatea caracteristică a tehnicii proustiene. . . El însuși o consideră ca o adevărată descoperire și stăruie mai ales în scrisorile lui către prieteni destul de mult asupra ei. . . Din păcate e și momentul oarecum mai greu de urmărit din structura proustiană, dar reluând expunerea directă se poate să ne înlesnească, mai mult decât alte încercări, explicația.

Dacă existența e pură devenire, dacă e durată ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată în prezent, oarecum de vreme ce acesta este termenul ultim al devenirii. Prin urmare obiectul artei ar trebui să se reducă la descrierea conținutului prezent. Din trecut nu pot lua pentru că procedeul meu ar fi o abstracție insolită, viitorul e anticipare goală; prezentul, dacă s-ar putea spune așa, căci nu e oprire, singur îmi oferă preaplinul existenței absolute, cum precizează metafizica bergsoniană.

Ce va descrie artistul deci? Conținutul prezent? Adică biroul lui de-acasă, « cogitationele » din clipa aceea? Ar fi simplă fotografie ori altfel analizează fenomenologică. Dacă ar fi să încep un roman, *să zicem în clipa asta*, eu ar trebui să descriu sala, lumea de aci, ce simt și ceea ce gîndesc¹. . . Și apoi să continui pînă am făcut volumul cu tot ce se întîmplă de aci încolo. . . Ceva din acest procedeu a folosit, e drept, un celebru romancier irlandez, una dintre gloriile romanului european de azi, care, în opera lui principală, a înfățișat o zi din viața omului său, notată în toate amănuntele curgătoare ale celor 24 de ore. [. . .]

Deci, conținutul faptic al conștiinței, doar în prezentul permanent, nu poate susține interesul unei opere de artă decât în anume cazuri, foarte rare...

Cu totul de alt merit e soluția adusă de Proust, prețios originală și care, de altfel, a fost unul dintre motivele rezistenței criticilor la început.

În constituția prezentului ca atare, în fluxul conștiinței mele, în acea curgere de gînduri, îndoieli, imagini, năzuințe, afirmații, negări absolute, *intră și amintirile*. Și pe drept cuvînt, evident. Amintirile nu sînt ceva impersonal, sînt propriile mele amintiri, fac parte din psihicul meu, în clipa în care le am, adică în clipa prezentă. Dacă m-aș lăsa în voia amintirii, acum cînd vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durată pură. . .

¹ Textul reproduce o conferință a scriitorului (n. red.)

Aci, tocmai aci, face Proust marea deosebire despre care vorbeam și asupra căreia insistă atât de mult. Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci numai cele involuntare.

Memoria voluntară ne dă numai abstracții. Întreabă cineva: Cît fac 6x8? Automat: Patruzeci și opt. . . Cum se numea regele Cretei? Automat: Minos. . . La ce an s-a urcat pe tron Ștefan cel Mare? Datele acestea nu participă propriu zis la trăirea concretă a conștiinței mele. Sînt simple abstracții. . . Nu se leagă organic mai de nimic decît prin actul prezentării de periferia eului. . . Această memorie voluntară nu poate să constituie obiectul artei. . .

Însă cu totul altceva ar fi fost dacă eu aș fi trăit gîndul: Regele Cretei se numea Minos. Îmi aduc aminte cînd am auzit numele acesta. . . Nu de la un profesor, ci în mod ciudat, de la o fată brună cu care priveam împreună de pe vapor stîncile insulei Prinkipo etc. . . Tot ce s-a legat de întrebare este memorie involuntară, este trăire concretă. De aci începe obiectul artei.

Romanul meu va trebui să cuprindă lanțul amintirilor mele involuntare. . . Dar aci se ivește o altă dificultate. Lanțul amintirilor mele e spontan, nederijat. . . El nu urmărește un schelet de fapte, o temă. . . așa ca o construcție arhitecturală. În sfîrșit, memoria mea nu funcționează cînd funcționează involuntar, după un plan care să coincidă cu regulile învățate la estetică, ale perfectului roman clasic. Acesta cunoștea o prezentare a personajelor, o îmbogățire treptată a lor, un început de conflict, o gradație în acțiune și pe urmă culminația și un soi de perorație.

Nu e cu puțință ca memoria noastră involuntară să funcționeze după asemenea plan, iar o carte cu astfel de schelet și conținut, ticluit după jaloane și rețetă e artificială, falsă. . . Ce voi face atunci? . .

În mod simplu voi lăsa să se desfășoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanță. Dacă îmi lungeste aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină-două, 30 ori 150. Asta se întîmplă de altfel chiar de cîteva ori cu *À la recherche du temps perdu*. Trebuie să spunem însă din capul locului că o memorie puternică se colorează așa de intens afectiv, că nu se risipește în formale asociații de senzații. Această simplă asociere, penibilă în pretențiile ei de artă se întîmplă la James Joyce, nu însă la Proust, unde interesul semnificației dirijează fluxul amintirii. Dar am impresia că atunci cînd Proust teoretizează despre artă, de altfel într-un mod care-l indică și unul dintre cei mai mari esteticieni ai timpurilor, el nu își dădea seama, și nici nu s-a remarcat de

atunci, de această funcțiune considerabilă a *afectivului*, în coeziunea indiscutabilă a operei întregi. . . Cimentul operei lui întregi, deși realizată la deriva memoriei involuntare, e constituit prin tonul afectiv, căci structura afectivă îi călăuzește memoria, chiar atunci când accentul cade esențial pe cunoaștere.

Prin urmare cele 3.000 de pagini nu sînt decît instrumente care să ne permită căutarea « timpului pierdut » cu ajutorul memoriei involuntare, singura care ne poate da realitatea concretă.

. . . Revoluția proustiană care aducea instaurarea concretului, însemna o adevărată abolire a « compoziției » clasice, spre derutarea, spre uluirea criticilor împotmoliți în formele trecutului.

(Fragmente din eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, 1935)

G. CĂLINESCU

Efigie a trăitului

. . . Romanul modern studiază omul comun și face anatomie și clasificare, întemeindu-se exclusiv pe concret și scoțîndu-și speciemenle din viața diurnă. El este genul eminentemente prozaic, cel puțin în punctul de plecare, și care evită eroii legendari și geniile, lăsați pe seama epopeii și a biografiei. Mi se va spune că totuși personajele lui Stendhal au calități excepționale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împărați și regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului și nu-l subliniază, și dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l așează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulțime, să fie om ca toți oamenii, și de aci, din existența comună și adesea chiar vulgară, desprinde sensurile superioare ale individului. Și de alminteri, urmărind a cunoaște omul în toate ipostazele sale, romancierul se străduiește a defini clasa, a formula psihologia geniului, mentalitatea conducătorului de mulțimi, psihoza mediocrului, unghiul de vedere al aristocratului. Orice distanță de valoare între indivizi cade, toți sînt egali între ei ca fenomene umane, și om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, delicvent, psihopat au calitatea comună a realității. Desigur că rezultatul ultim al studiului oamenilor nu poate să nu

documenteze asupra limitelor de jos și celor de sus ale omului. Un bun studiu al naturii nu rămîne niciodată o gratuitate. Romanul este în orice caz o operă de știință, sau cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaștere, metodic și liniștit ca o disecție, sau dacă vrei, pasionat rece, cu nervii supravegheați. Ce este pe scurt un roman? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență. [...]

... S-a pus odată întrebarea asupra « metodei » de adoptat în roman, dacă de pildă trebuie să fim « balzacieni », « stendhalieni », « tolstoeni », « proustieni ». Chestiunea mi se pare cu totul greșită. Romanul aparține cîmpului artei ca și poezia, unde nimeni nu vrea să fie « eminescian », ori « macedonskian », dorind să rămînă cît mai original. O originalitate formală totală în roman nu-i totuși posibilă și nici nu-i de dorit. Dimpotrivă, o cît mai mare banalitate e o poziție de lucru mai fertilă. La urma urmelor, așa cum un viitor mare pictor se formează copiind pînze de maeștri sau adoptînd maniera unui meastru, tot astfel un romancier poate afla într-un model care-i convine un chip lesnicios de a-și comunica observațiile. Ceea ce conferă originalitate unui roman nu este « metoda » ci realismul fundamental. Sînt oameni care văd și alții care nu văd. Pentru cei din urmă orice metodă nu duce la nimic. Există un dar misterios (care totuși nu-i imposibil să se reverse asupra cui a făcut îndelungi exerciții) de a intra în inima realului, adică de a descoperi ideea ce definește lumea fenomenală, de a face inteligibilă și vie aparența incoerentă pentru alții, într-un cuvînt de a crea o ficțiune stabilă care să încifreze experiență. Acest dar este bunul suprem. Sînt artiști care, în vreme ce alții se învîrtesc spasmodic în jurul trupurilor inerte ale abstracțiunilor, suflă asupra lor și le dă viață. Creatorul se semnalează printr-o turburătoare simplitate, printr-o claritate excepțională. Autorul nematurizat vede încîlcit și caută adîncimea în nori, marea creație e elementară ca o sferă de cristal.

Mult dezbătuta problema asupra schematismului este rezolvabilă numai avînd în vedere natura cunoașterii artistice. Foarte mulți abhoră schematismul sau ceea ce socotesc astfel, adică în fond ideea ce organizează orice adevărată cunoaștere. Bergsonismul, rău interpretat, a stat la baza acestei repulsii. După bergsoniști, imaginea realității e o operațiune practică de oprire a realității în devenirea prin cîteva simboluri convenționale, care sînt ideile. Viața interioară veritabilă rezidă în irațional. Sau cum zice Paul Valéry :

Leur toiles spirituelles
Je la brise et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !

De aci a ieșit pentru unii comandamentul « trăirii »: « Să realizăm concretul, adică existența actuală, în această clipă, și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există* . . . » Prin urmare, după această teorie, instabilitatea trăită e viața, iar ideea o mortăciune. Și e tocmai invers, în roman, care e un mod de a cunoaște. A cunoaște fără tăieturi din devenire, fără simboluri convenționale nu e cu puțință pentru Bergson însuși. Romanul nu e trăitul însuși, ci o efigie a trăitului. Această efigie rămîne o pată misterioasă în lipsa unei idei care să-i dea o figură. Schematismul pur, imaginea apriori a realității, e o cifră, instantaneul pur un neant. Creatorul face un compromis între concret și abstract, între moment și eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viață a ficțiunilor. Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima și aburii vitali (priveliștea aceasta e josnic fizică), ci contempli animalul alergînd. Suprafața inteligibilă este aceea care dă impresia de viață.

Sînt mulți acei care sînt dezamăgiți în fața simplității vieții, găsind-o superficială și se uimesc de nebulos și necreat. Romanul confuz printr-o rea naștere are mai mulți admiratori decît romanul solid. Unii îl numesc roman de analiză. Tehnicește vorbind, un roman de analiză există: acela în care se face aproape exclusiv monografia unui sentiment, eroul fiind numai un pretext pentru introspecție. În general însă, orice roman trebuie să fie în chip necesar și analitic, chiar dacă analiza e proiectată în afară, reobiectivată. Un roman care nu solicită, prin concret, gîndirea cititorului și nu-i descoperă relațiile intime dintre fenomenele psihice e o imensă anecdotă, ce sfîrșește prin a obosi. Ceea ce căutăm în roman e adevărul. Scriitorul nu se exprimă în propoziții generale, însă subliniază cu roșu toate particularele încărcate de universal. *Madame Bovary* este un roman sintetic și analitic totdeodată, sintetic fiindcă eroii sînt înscrisi la oficiul de stare civilă, analitic pentru că aproape toți slujesc la studiul plictiselii provinciale. [. . .]

Mai importantă decît limba este în roman compoziția cu ritmica ei interioară, care comandă și limbii. Bineînțeles compoziția nu este un șablon estetic, ea se naște din natura obiectului.

Mai importantă și decît compoziția, adică anterioară ei, este viziunea vie a eroilor. Ideea romanului critic-realist ori critic-socialist nu se poate traduce în concret dacă romancierul nu vede halucinant de clar și corporal pe protagoniști. Din prezența lor rezultă restul și întii de toate acea aptitudine a preciziei. Foarte mulți autori încep să scrie fără a avea încă eroii, așteptîndu-i să pice din nori. Un creator nu se așează la masa de scris decît după ce a terminat romanul.

(Fragmente din articolul *Reflecții mărunte asupra romanului*, 1957)

PROSPECȚIUNI

EDGAR PAPU

Secolul romanului

Numai cu o parțială îndrituire s-a spus că veacul al XIX-lea ar fi fost în literatură epoca romanului. Genul mare al prozei s-a ivit și dinainte, uneori în proporții impunătoare. Până atunci se situa el, totuși, doar la un fel de periferie a literaturii. Aceasta în ciuda anumitor excepții răsunătoare ilustrate de unii din cei mai mari scriitori europeni. Privit, însă, în medie, romanul nu se putea măsura, ca prestigiu, cu epopeea, cu tragedia, cu comedia de caracter sau cu expresiile lirice superioare.

Un asemenea tip de proză periferică se mai perpetuează până astăzi inclusiv sub diferite numiri: roman foileton, roman senzațional, roman de aventuri, roman polițist etc. Este tot ceea ce intră, din proza epică, în categoria kitsch-ului. Cu oarecare aproximație putem spune că într-un asemenea fel se lăsa privit mai înainte și romanul în comparație cu celelalte genuri literare. Fie că se adresa « virtușilor » fie « licențioșilor », după diferitele sale poante, acest gen exprima, în oricare din cazuri, concesiile pe care arta o făcea unui gust public necultivat și înclinat numai către amuzament. Puținele mari excepții de care am amintit — doar câteva pe secol — nu schimbă nimic din specificul tabloului trasat mai sus.

Dar chiar și aceste « mari excepții » — să spunem un *Gargantua*, un *Don Quijote*, un *Gulliver* — lăsaus impresia, desigur iluzorie dar nu mai puțin pregnantă, a celuiiași dilettantism sau amatorism ca și romanele mediocre ale acelor timpuri. Ele se vedeau lipsite de cunoscuta convenție a rigoarei formale care însoțea creațiile majore ale literaturii mai vechi. Asemenea scrieri insuflau convingerea că autorul a intenționat mai curînd să se amuze pe el însuși, printr-un joc liber, dezlegat de orice obligativitate literară, decît să creeze o operă de artă. Romancierul nu apărea, deci, ca un scriitor profesionist, așa cum ar fi fost autorul de epopei, de tragedii, de diferite forme fixe ale lirismului sau chiar de consemnări istoriografice.

Veacul al XIX-lea, însă, a asistat și în literatură la o răsturnare fundamentală, echivalentă cu aceea survenită mai spectaculos pe alte planuri. Așa cum Revoluția din 1789 a pus capăt hedonismului care domnea în tot secolul respectiv, tot astfel și marele roman din veacul al XIX-lea a lichidat voluptuosul amuzament — real sau fictiv — sub aparența căruia își concepeau lucrările romancierii de pînă atunci. Genul cel mai nesocotit — acel *tiers état* al literaturii — reușește, astfel, să-și câștige, pentru prima dată, o nebanuită înflăcărare.

Romanul — fără a-l mai recunoaște ca atare cînd l se adoptă numai forma cu totul exterioară, gen *Émile* — nu mai este un mijloc de amuzament, « o cuvîlciocășă trecere de timp », cum spunea Cervantes. El devine acum un obiect serios de studiu, care, concomitent cu știința, urmărește să cucerească noi teritorii « exacte », în aria cunoașterii omenești. Este vorba, deci, de o cotitură decisivă, echivalentă

cu o adevărată mutație ontologică în literatură. Faptul se poate verifica prin cele mai proeminente exemple.

Așa, bunăoară, Stendhal caută să experimenteze la cazuri speciale datele furnizate de « fiziologii » din veacul precedent. Balzac își intitulează romanele « studii », iar pe el se numește « doctor în științele sociale ». Flaubert postulează în literatură aceeași impasibilitate și impersonalitate ca și a omului de știință față de obiectul pe care îl studiază în laborator. Zola nutrește prezumția că, pînă la creația sa, romanul a trecut doar prin faza sa mitologică, și că numai el, scriitorul naturalist, folosindu-se de metoda experimentală, îl va ridica la demnitatea de știință. Gogol, printr-un sondaj riguros calculat, dresază o exemplară anchetă socială în rîndul moșierimii ruse. Dostoievski operează cele mai adînci explorări în « subterana » umană. Tolstoi, în *Război și pace*, deschide o nouă și răsturnătoare concepție asupra istoriei. Enumerația se mai poate încă prelungi, indicînd accentuat însemnătatea pe care o capătă genul mare al prozei în veacul al XIX-lea. Niciînd pînă atunci romanul n-a furnizat atîtea noțiuni gîndirii teoretice: oblomovism, manilovism, bovarism, etc.

Cotitura ivită atît în structura genului cît și în funcțiunea sa, desfășurată pe planul nu numai al literaturii ci și al vieții, nu poate fi pusă la îndoială în contextul epocii. Și totuși, afirmația care susține că veacul al XIX-lea literar ar fi o eră a romanului nu poate fi acreditată decît pe jumătate. De ce oare? Fiindcă această proeminență a genului nu s-a înregistrat decît în trei literaturi: franceză, engleză și rusă. În toate celelalte cadre de cultură existau cel mult romancieri izolați, dar nicidecum o amplă dezvoltare romanească. Cu aceeași funcțiune — dacă nu chiar superioară celei din veacul trecut — în ordinea cunoașterii obiective, acest gen mare literar a cucerit abia în veacul nostru o adevărată extindere planetară.

Trebule reținut aici un fapt leșit din comun. În secolul trecut, și chiar ceva mai tîrziu, în primele decenii ale veacului nostru, se vorbea frecvent de anumite literaturi naționale, înalte pentru cultivarea romanului. Astăzi, însă, s-a putut constata că o asemenea idee rămîne cu totul descoperită. Mai tîrziu, în veacul nostru, literaturile incriminate au aplicat o lovitură decisivă unei asemenea prejudecăți prin cite o serie strălucită de romane. Faptul ne relevă concludent că acest gen este pretutindeni posibil, și chiar pe calea marilor expresii de artă. Ne vedem, astfel, îndrumați către o salutară prudență. Ca atare, nici în cazul culturilor mai puțin evoluale, lipsite astăzi de un roman consistent, nu ne-am angaja să lansăm ideea *inaptitudinii*, fiindcă putem fi siguri de o ulterioare înfirmare a ei. În veacul nostru romanul se arată a fi un fenomen tot atît de firesc cum a fost, bunăoară, lirismul colectiv și apoi epica versificată în perioada începuturilor tribale.

Cum explicăm acest fenomen care colorează atît de pregnant actualitatea literară? În căutarea unui răspuns mulțumitor am spune că romanul prezintă astăzi una din expresiile necesității stringente de solidaritate umană. Cu cît o comunitate este mai restrînsă cu atît membrii ei se cunosc mai apropiat și legăturile dintre ei se arată mai trainice. Cu cît, dimpotrivă, acea comunitate este mai vast populată —

în sensul aglomerărilor de metropole moderne — cu atât omul devine mai anonim pentru toți ceilalți, iar firele care-l leagă apar slăbite, dacă nu chiar rupte cu totul.

Acea îmbrățișarea a milioane de suflete, îmbrățișare visată în *Imnul bucuriei* și în *Simfonia a IX-a* prezintă o aspirație cu atât mai înaltă cu cât o vedem mai greu de atins. Gîndim aceasta în contextul exploziei demografice din veacul nostru, cînd un accentuat *hybris* numeric dificultează puterea umană de distribuire a iubirii între miliarde de semenii. Aceștia nu mai pot apărea — așa cum se spunea în bună și veche limbă românească — sub chipul « aproapelui », ci, dimpotrivă, al « departelui », al necunoscutului, al pierdutului în anonimat.

Și atunci în condițiile demografice actuale se dă o luptă uriașă pentru a se compensa dificultatea susmenționată pe calea unei regăsiri și restabilirii a legăturilor dintre oameni. Împrejurările date au stîrnit replica tuturor categoriilor de valori care s-au angajat laolaltă în acest efort îndreptat către întărirea și întreținerea solidarității umane a acelei demult visate « îmbrățișări de milioane ». Rezultă, astfel, una din fețele cele mai direct vizibile ale umanismului actual. La această încordare dirijată să-i scoată pe oameni din acel reciproc anonimat, în care i-a aruncat faptul aglomerării lor, contribuie actualmente și concepțiile politice, și știința organizației și filosofia și disciplinele exacte și tehnica și arta. Totul tinde, într-o echilibrare compensatorie, să-i facă a se cunoaște mai temeinic și, în ultimă analiză, a se iubi mai temeinic.

Iar literatura beletristică își dă și ea concursul în această vastă dezlănțuire umanistă tocmai printr-o cultivare fără precedent a romanului. Trebuie să ne oprim aici cu o scurtă explicație. Romanul — cu excepția celui istoric sau a faimoaselor « vieți romanțate » de oameni celebri — este expresia literară indicată prin excelență să scoată la suprafață cel mai mare coeficient de anonimat uman. Subgenurile dramatice apar, sub aspectul de față, limitate atât în durată cît și în capacitatea cuprinderii. De aceea, în registru literar, numai romanul poate, prin proporțiile sale, să conlucreze decisiv la una din cele mai arzătoare aspirații ale lumii moderne: ieșirea din întinericul anonimatului la lumina contactelor, a intercomunicărilor, a întrărilor în circuitul planetar.

După cum se vede, literatura nu vrea să se dezintegreze din acest gigantic și generos avînt. Și ea îl face pe om cunoscut omului, de astă dată prin evocarea a sute și sute de medii naționale, sociale, profesionale, familiale, de viață lăuntrică și de orice altă natură. Mai mult, poate, decît reportajul, interviul sau ancheta, romanul a devenit o necesitate a lumii moderne, aproape ca și lumina electrică. Este cea mai de seamă contribuție umanistă pe care o dă beletristica actuală. Și aceasta într-un consens absolut cu cuceririle științei, îndreptate totodată către crearea unei apropieri între oameni, între oamenii pe care amenință să-i despartă unul de altul însuși excesul înmulțirii speciei.

Așa se și explică pretutindeni în veacul nostru profuziunea fără precedent a genului mare de proză. Datele propulsoare de natură socială ne arată, așadar, că nu secolul al XIX-lea, ci al XX-lea se constituie ca adevărata epocă a romanului în istoria structurilor literare.

Mutații ale romanului

Speciile literare, ca și cele zoologice, își au agonia și moartea lor. Parodia unei specii anunță uneori decesul ei. Atunci când epopeea medievală și-a sleit virtualitățile, ea s-a luat pe sine în deridere. În *Don Quijote*, romanul cavaleresc se autoparodiază și pierе, pentru ca, tot cu *Don Quijote*, romanul modern să ia ființă.

Va veni vremea când anumite romane, apărute în secolul nostru, de la *Ulysses* și *Finnegans Wake* la prozele lui Beckett, vor fi privite ca niște parodii finale ale acestei specii. Dar chiar dacă romanul viitorului va desminți o asemenea perspectivă eschatologică, un fapt rămîne sigur: la mijlocul secolului al XX-lea, romanul a trecut (și mai continuă să treacă) printr-o criză care poate fi o criză de creștere ca și de finală agonie.

Una din idelle forță ale veacului nostru este fără îndoială aceea a începutului absolut, a înnoirii radicale. O voință de a începe *ab ovo*, de a lua totul de la capăt animă o serie de spirite ale timpului. Aproape toate artele și-au avut în ultimele decenii revoluționarii și înnoitorii. Apollinaire, vorbind despre « pictura nouă » cubistă, o prezenta drept o creație pură, în opoziție cu arta imitativă de pînă atunci. Vedeă într-însa, cu alte cuvinte, o nouă geneză. Intenționalitatea reînnoitoare își face apariția în creația romanească a secolului nostru. L-am amintit pe Joyce. Dar, cu adevărat, arta romanului — cu toate tentativele de reformă — n-a cunoscut pînă la « noul roman » francez, de la mijlocul secolului nostru, o încercare mai plină de o asemenea intenționalitate. Reînnoirea înseamnă mai mult decît o reformă. Căci nu mai e vorba doar de o nouă formă a romanului, ci de un nou mod de a exprima noile relații între om și lume.

A inventa romanul, a crea noi relații între om și lume, a recrea omul prin noi proiecții ale romanescului, sînt obiective ce conferă noului romancier răspunderi și demnități demiurgice. Dacă Balzac își atribuia privilegiul atotvăzătorului: « Privirea mea e asemenea privirii lui Dumnezeu — spunea el — ... Nimic nu-mi rămîne ascuns », Robbe-Grillet își arogă, în schimb, funcția atotputernicului creator prin privire și cuvînt.

Dacă înțelegem prin roman — așa cum ne învățau vechile manuale de teorie a literaturii — o specie literară cu caracteristici definite, nu se poate să nu constatăm că, de fapt, categoriile estetice care o regizau altă dată sînt azi întru totul depășite. Cunoaștem azi romane de foarte multe feluri, dar Romanul, specie bine delimitată, nu mai există. Mai putem vorbi oare azi de existența unui roman? Diversitatea speciilor și formelor e atît de mare încît numai comoditatea categoriilor atotîncăpătoare ne face să înglobăm sub aceeași denumire *Război și Pace* de Tolstoi, o povestire de *science-fiction* și o carte ca *L'Innommable* a lui Samuel Beckett. Romanul ajunge să fie mai mult decît o specie literară, o întregă artă cu genurile și speciile ei. O artă esențial metamorfică și exploratoare ce se identifică uneori cu spațiile toate ale Imaginarului în expansiune.

Romanul își are izvorul antropologic (nu istoric) într-o carență a ființei umane. Ca voință de evaziune, ficțiunea îndeplinește o funcție ek-statică; ea propulsează omul în afara ființei sale pe care o consideră neautentică, îngustă, o limită nejustificată. Nu sîtem îndeajuns, vrem să fim mai mult sau altceva decît sîntem, Fantasio, grațiosul personaj al lui Musset, voia să fie « domnul acela care trece ». Un etern

bovarism ne îndeamnă să ispitim *alteritatea*. O adevărată antropofagie spirituală stă la originea voluptății pe care ne-o procură participarea la viața romanească. Pătrundem în intimitatea unor conștiințe străine aspirând spre o totalitate niciodată atinsă pe de-a-ntregul a ființei noastre. Mai mult chiar decît o amplificare a existenței, romanul oferă accesul la *destin*. Dacă prin roman evadăm dincolo de existența cotidiană, acesta nu e un salt în neant, ci într-un fel de supra existență care domină existența însăși. Romancierul se presupune a fi un deținător și un revelator al tainelor Destinului, iar lectorul participă la revelațiile lui. *Eritis vicut dii* — veți fi asemenea lui Dumnezeu — aceasta era momeala cu care șarpele biblic îi ispita pe primii locuitori ai paradisiului pămîntesc. Știm că Balzac se credea un creator asemenea lui Dumnezeu, iar François Mauriac, în secolul nostru, recunoaște și el ambiția romancierului de a atinge o plenitudine a cunoașterii, de a deține tainele destinelor, de a crea ființe vii, este — în imagine desigur — o împlinire a promisiunii Seducătorului biblic. Aceasta, bineînțeles, dacă într-adevăr romanul și-ar putea atinge finalitatea secretă: aceea de a se identifica cu o carte a destinelor, dispunînd de viața oamenilor. Romanul dispune însă numai de viața unor ființe fictive. În orice caz, permițînd evaziunea dintr-o existență banală, prin ficțiune, romanul contribuie la o în-ființare a omului. El răspunde, astfel, unei funcții tendințe umane spre o existență plenară (un *a fi absolut*) prin înglobarea altor existențe (un *a avea total*).

Tendința aceasta spre o în-ființare prin roman este strîns legată de *nisus-ul* romanesc spre totalitate. Mai mult decît poezia, decît muzica, ori teatrul, creația romanească este animată de o intenție estetică (un *Kunstwollen*, ca să folosim termen al esteticii germane vizînd o *artă totală*, o operă literară care înglobează resursele liricii, ale epicii și ale dramei. Această tendință latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creații contemporane. Romanul Jakobson rămîne încă în cadrele schemei aristotelice atunci cînd distinge poezia la persoana întîii singular, ori lirică, de poezia persoanei a treia și a timpului trecut, ori epică (cf. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*). În *Poetica*, Aristotel distinge patru genuri literare fundamentale: epopeea, tragedia, comedia și poezia lirică ori « melică ». Dar la Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, eul povestitorului epic nu mai e privit din afară ca o a treia persoană, nu mai e un eu obiectiv (« das objektivierte Ich ») așa cum pretinde Roman Jakobson. Narațiunea directă a eposului, narațiunea dialogată a dramei și melosului liric se întîlnesc în efortul romancierilor amintîți (și nu numai al lor) spre o *artă totală*.

Totalitatea pe care o vizează romanul nu este doar de ordin tehnic-literar: ea nu este doar un transfer al mijloacelor de expresie al tuturor genurilor literare în sfera romanului. Această totalitate implică o utilizare a tuturor mijloacelor de care dispune un *nisus* creator artistic. Astfel modalitățile muzicii, ale picturii, și mai nou ale cinematografului, au fost preluate de unii romancieri. André Gide avea ambiția unu roman contemporan ca o *Artă a fugii*. Un personaj din romanul lui Aldous Huxley *Contrapunct*, purtător de cuvînt al autorului, își propunea o « muzicalizare a romanului ». Transpunerea tehnicii seriiale din muzică în roman, utilizarea comportamentismului cinematografic, a devenit o *artă totală*.

Dar acest totalitarism se manifestă și în intenționalitatea romanului de a îmbrătonice, indică velleitatea romanului contemporan de a deveni o *artă totală*. Într-o epocă în care marile sisteme metafizice apun, în care știința nu mai oferă o imagine unitară și univocă a lumii tocmai prin multiplicitatea ei, romanul manifestă o propensiune cosmică. Cosmosul este carea demersurilor ei, romanul manifestă o propensiune cosmică. Cosmosul este o unitate și o totalitate. Desigur, încă în secolul trecut, *Comedia umană* a lui Balzac constituia o sumă istoric-documentară, o viziune integrală asupra unei lumi. A cons titui un univers a rămas o ambiție dominantă a romanului, de la ciclul naturalist

al lui Zola, la romanele-frescă, ciclice, polifonice, din prima jumătate a secolului nostru. Mari edificii prestigioase, uneori greoaie, avînd ambiția să îmbrățișeze sub unghiul unei familii, a unei societăți, un întreg univers. În alt sens, însă, decît în aceste romane-cronici, creația romanească a unui Joyce, Musil, Faulkner manifestă, în secolul nostru, o tendință cosmotică. Pentru a ne apropia de înțelegerea acesteia, trebuie să aplicăm romanului noțiunea de sistem. Într-o perioadă anterioară dominată de o perspectivă organicist-biologică, romanul ar fi putut fi asemănat cu un organism. Afirmația cea mai elementară, mai generală, pe care o putem face privind unele organisme lingvistic-artistice ca *Bîlciul deșertăciunilor*, *Conștiința lui Zeno* ori *Molloy* este că fiecare din ele alcătuiește cîte un sistem autonom, chiar dacă, asemenea corpurilor cerești, ele fac parte din diverse sisteme mai cuprinzătoare. Romanele contemporane care au trecut prin marea revoluție a formelor, rămîn astfel de sisteme. Dar, pe cînd romanele « tradiționale » erau ordonate în jurul cîte unui nucleu central, sistemul romanului nou nu cunoaște un asemenea centru. După cum fizica nouă a trecut de la înfățișarea unui univers cu un număr determinant de dimensiuni, perceptibil prin simțuri, reductibil la formule bine definite, la un univers al fizicii noi în care principiul indeterminismului joacă un rol important în care coerența și logica se modifică după scara la care se petrec fenomenele, tot astfel romancierul nou propune un univers în expansiune cu n dimensiuni, cu coordonate aparent ilogice, un univers care nu e imediat perceptibil ori inteligibil. Aceasta nu înseamnă că romanele noi nu sînt construcții omogene. Cu toată confuzia aparentă, cu toate că se oferă nu ca niște obiecte închise, bine delimitate, și definite prin însuși « cuvîntul » lor, ci ca niște enigme care se cer desluite, descoperite, romanele acestor scriitori ai veacului, continuă să fie sisteme. Sisteme instabile, desigur, amenințate neîncetat de o dublă primejdie. Romanierul trebuie să împace două tendințe contradictorii care rezidă în sistemul noului roman: una spre totală sa descătușare spre înfinitatea cosmică a sistemului (și în acest caz îl pîndește haosul anarhic), alta spre totală ordonare interioară a sistemului, spre rigiditate sa schematică (și în acest caz îl pîndește schematicismul, tirania șabloanelor). Opere mari ale secolului n-au putut evita impasul haosului (de pildă, monstruos-geniala *Veghe a lui Finnegan*), ori impasul schemei (precum unele texte ale « noului roman » francez, ca de pildă *Degrés* al lui Michel Butor).

Coerența a devenit o valoare esențială a romanului din epoca noastră. Romanul acesta caută mai mult decît obiectivitatea, decît fidelitatea structurilor sale la un referent exterior, coerența interioară a universului românesc. Joseph Franck (în *Spatial Form in Modern Literature*) analizează modul « poetic » în care se organizează unele romane contemporane. E vorba de o poezie nenarativă, nonepică, de o « autoreflexivitate » a romanului. Desigur, marii romancieri ai veacului trecut cunoșteau prea bine valoarea coerenței. Dar pentru ei aceasta privea, înainte de toate, caracterelor, intrigă și personajele, adică elementele constitutive ale unui roman « tradițional ». Personajele balzaciene sînt « tipuri », tocmai din cauza consecvenței lor la propriul caracter, la propriile vicii și manii dinainte trasate, ca o predestinație a lor. Tolstoi caută coerența lui Karenin și de aceea ni se pare atît de surprinzătoare, de modernă, « conversiunea » momentană a acestuia, la patul soției bolnave. Aceste coerențe prestabilite în opera scriitorilor din secolul trecut și-au dovedit — în bună măsură prin descoperirile psihanalizei, prin influența filozofiei existențialiste — artificialitatea. Romanul heterodox din secolul nostru a căutat să se debaraseze de artificile, de convențiile secolului trecut, în redarea coerență a « vieții ». Adevărul psihologic pe care îl revendică pentru sine analiza psihologică clasică, s-a dovedit în mare măsură arbitrară odată cu apariția analizelor înconștientului și a cercetărilor comportamentiste. Iar coerența personajului viu s-a dovedit o convenție alături

Ordinea imanentă a formelor narative

(...) În romanul tradițional nu se narează pur și simplu ce se întâmplă sau s-ar fi putut întâmpla (chiar și în cazul unor distorsionări duse la extrem), ci născocirea, construcția și forma literară a narațiunii depind de punctul ori cîmpul de referință din care este ea organizată. Dificilă nu este propriu-zis nararea, transpunerea literară a unor evenimente, indiferent de natura acestora (există posibilități nemărginite în domeniul reportajelor, rapoartelor, știrilor stenografiate): dificilă este organizarea materialului de narat. Negarea formelor tradiționale ale narațiunii — în legătură cu care dumneavoastră, iubite domnule Vormweg, formulați o generalizare justă — se referă la schemele de organizare. Ne aflăm pe un teren nesigur atunci cînd încercăm să descoperim valori exemplare în evenimentul de narat; mai curînd încă sîntem ispițiți să socotim exemplar neprevăzutul abstrus, așa cum apare acesta în proza scurtă a lui Helga Novak. În ce privește autenticitatea simțirii, care rămînea esențială pentru povestitori atît de însemnați ca Fielding sau Sterne, noi nutrim un scepticism temeinic, considerînd că în fond ea a ajuns pe drept la cea mai joasă treaptă a literaturii de divertisment. În psihologie și sociologie, știința este mereu cu un pas înaintea noastră și nu știm încă cu exactitate, cum am putea utiliza cunoștințele acestea în literatură. Perspectiva narațiunii, autenticitatea sau lipsa de autenticitate a materialului care și-a găsit expresia literară: iată doi factori care ne fac să ne întrebăm dacă nu cumva alte canale de comunicație ne-au depășit. (...)

Nu cunosc în mod precis cauzele și prefer deci să spun la modul general că unor anumite forme de societate le corespund anumite forme de narațiune (organizări ale formelor narative). Ceea ce le unește este mai întîi stricta determinare în unicitatea istorică. Asupra acestui lucru ar trebui să cădem de acord, aruncînd în cămara cu vechituri a superstițiilor formele, valorile și criteriile imuabile. Negarea actuală a formelor tradiționale ale narațiunii ar corespunde astfel, bunăoară, din punct de vedere al determinării istorice, protestelor împotriva unor forme sociale și a unor practici politice devenite pretutindeni evidente. Ambele forme au în comun și faptul că pare de la bun început dificil să poți elabora un model pozitiv concret. (...)

Dacă literatura, și înainte de toate povestirea și romanul, așa cum le cunoaștem încă de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, întregesc concepția despre lume a filozofiei, tînzînd în cele din urmă s-o întrecă, atunci acest lucru nu înseamnă nimic altceva decît o comuniune progresivă, din punct de vedere istoric, între filozofie și roman.

* Helmut Heissenbüttel, născut în 1921 la Wilhelmshaven, este una din figurile marcante ale liricii contemporane din R.F.G. După studii de arhitectură, filologie și istoria artei la Dresda și Hamburg, debutează în 1954 (relativ tîrziu, din pricina războiului), cu volumul de poezii *Combinații*. Alături de acest volum, cît și cele care urmează — *Topografii* (1956) și *Texte I—VI* (șase volume de poezie și proză apărute între 1960—67) — vădesc asimilarea unor influențe diverse: Ezra Pound, Gottfried Benn, Gertrude Stein, filozofia limbii elaborată de Wittgenstein (pe care poetul l-a avut ca profesor în cursul studiilor). În versuri cerebrale, lapidare și reci, Heissenbüttel intenționează să « descrie dicibilul », să obțină și să formalizeze distilatul experienței trăite. Preocupat și de teoria literaturii, publică în 1969 un *Schimb de scrisori asupra romanului* (cu criticul Heinrich Vormweg), în care este cuprins și fragmentul reprodus mai sus. — Punctul de vedere al unui poet despre roman își are, fără îndoială, ineditul său, fapt care ne-a determinat să ne oprim asupra acestui text.

Raportat la Hegel — oricât de cuprinzătoare mai apar și astăzi granițele sistemului său — Dostoievski a pășit pe teritorii încă virgine. În același timp, ceea ce Dostoievski înfățișă din realitate, din experiențe ale realității care urmau abia să mai fie adâncite, putea fi identificat drept ceva existent în afara romanelor lui. Acest lucru mai era posibil, întrucât ceea ce exista în afara limbii mai avea suficientă acoperire filozofică. Dar atunci când romanul lui Dostoievski, pentru a rămîne la acest exemplu, a început să submineze acoperirea filozofică a conceptului de realitate, atacînd domenii ale experienței unei realități pînă atunci necunoscute, el a distrus și ceea ce putea fi intuit în afara limbii.

S-a ivit ca atare o formă de narațiune care descrie, ca să spunem așa, orbește, ceea ce devenise de neinterpretat — povestirea scurtă ce-și avea originea în gazetăria americană. Coerența, care face posibilă crearea de forme literare ample, chiar și atunci cînd — în cazul epopeilor determinate teologic — procedează prin însușire, a fost afectată de tendința spre descompunere pe care în mod paradoxal literatura a manifestat-o împotriva obiectului ei însuși. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filozofică a ajuns acum la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii însăși, să elaboreze, explorînd posibilitățile imanente ale limbii și să observe ce îi pot acestea oferi. Literatura încearcă astfel să imite ceea ce fac noile canale ale reproducerii tehnice, al căror realism nu este decît o amăgire, și care funcționează eficient numai atunci cînd dau naștere la o halucinație sintetică.

S-ar putea spune că descompunerea acoperirii filozofice a reprezentării extraliterare a contribuit la o interpretare mai riguros științifică a lumii. Într-adevăr, atunci cînd nu ne mai preocupăm moșteniri perimate, ne imaginăm realitatea într-un mod științifico-statistic. Literatura are posibilitatea să răspundă la această realitate, romanele se pot referi la ea. Neajunsul provine din faptul că asemenea raportări romanele duc doar la niște puncte de vedere parțiale, în funcție de care limba ar la trebui să traseze granițele romanului. Dacă nu acceptă acest lucru, atunci fie că ar trebui să se conformeze unui model prestabilit, ca în diversele specii populare ale romanului polițist, ale science-fiction-ului, ale western-ului ș.a., fie că trebuie să-și creeze el însuși un model pe baza resurselor limbii. Ceea ce nu are acoperire ca imagine extraliterară, ceea ce nu vrea să se dezvăluie, se constituie sub formă de halucinație din resursele și legitatea limbii. Proiecția halucinației reprezintă un reflex provocat de cecitatea simțurilor. Halucinație nu înseamnă în acest caz vis, întrucât raportarea nu se face doar la sine însuși, ci și la lucrurile cognoscibile prin simțuri, la ceea ce ne înconjoară fizicește, la împrejurările în care trăim, inclusiv resemnarea în fața imposibilității de a le schimba sau, dimpotrivă, recunoașterea unor posibile intervenții modificatoare.

Organizarea immanentă a narațiunii ample, a romanului de factură nouă nu presupune lipsa oricăror puncte de reper, ci, dacă am putea-o formula astfel, o revenire. Atunci cînd reprezentarea extraliterară a condiției umane s-a fărâmițat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întîi să dezvolte, ca să spun astfel, prin intermediul limbii această imagine. În acest chip, literatura și mai ales forma amplă a narațiunii a căpătat o putere, cum rareori a avut-o înainte. Ceea ce pot imagina cu ajutorul limbii (ceea ce pot halucina din interiorul limbii) este în stare să acopere realitatea. (...)

(1969)

Critica « vizibilului » și literatura

Dacă, deci, așa cum s-a remarcat de nenumărate ori, literatura ne face să vedem mai bine lumea, ne-o revelează și, într-un cuvânt, o critică, aceasta se înțeplinește exact în măsura în care, departe de a oferi un substitut, o imagine, o reprezentare, ea este capabilă, în textualitatea ei, să-i opună un cu totul alt sistem de elemente și de raporturi.

Orice tentativă naturalistă care (în numele unei doctrine a expresiei sau din ipostază unei fascinate sinteze retrospective) ar vrea să substituie obiectului descris simulacru unui obiect cotidian, se înșală de două ori. Ea ignoră pe deoparte, după cum am văzut, funcția producătoare a literaturii, iar pe de altă parte acest corolar: funcția ei critică.

Astfel, în mod paradoxal, riguros exercitată, descrierea este adversarul cel mai serios al naturalismului. Orice autor ce vrea să suscite iluzia violentă a realității trebuie să restrângă aptitudinile analizei descriptive. Reducând totdeauna primejdioasa alegere descriptivă, producătoare și critică, la pura ilustrare a unui sens definit cu claritate în prealabil, Balzac, de exemplu, după cum știm, a izbutit de nenumărate ori aceasta. Iată de ce și-a însușit teoriile lui Gall și Lavater: ele îi îngăduiau, înaintea oricărei descrieri, să determine sensul unui chip. Să ne amintim de portretul lui Michu din *O afacere tenebroasă* [...].

Cindva va trebui să inventariem nenumăratele procedee prin care romancierii sînt adeseori ispițiți să eclipseze și să fîdăcă foșii producători ai scriiturii.

Orice dorință de a opri în loc literatura, la o dată sau la alta, este un simptom de caducitate. A înălța această inaptitudine la rangul de principiu înseamnă a oferi obscurantismului puterile unei instituții. Criticilor restrictive ce se sprijină pe un consum retardat și se opune o critică retrospectivă, definită prin producția actuală: aceea pe care literatura, în fiecare moment, o exercită asupra literaturii.

Într-o intervenție la Colocviul consacrat problemelor criticii (de la Cerisy), Jean Rousset observă: « Critica lui Proust este o critică de suprapunere a operelor. El întrebunțează, cred, acest termen în legătură cu Hardy. Este, într-adevăr, o metodă extraordinară de fecundă și el e unul dintre primii care o folosesc sistematic. Acum este folosită curent, și chiar de către cei care nu se reclamă de la Proust [...]. Nufmai el a putut să vadă acest lucru; această critică nu e cîtuși de puțin științifică, ea implică intuiția celui subiect particular care este Proust ». Dar această intuiție, noi știm, nu este inexplicabilă: ea este reversul critic al unuia dintre principiile producătoare din *În căutarea timpului pierdut*. Fiecărei suprapunerii de nivele înenită să pună în evidență puncte comune, îi corespunde procedeul metaforei structurale, în care un punct comun face să comunice nivele variate. Proust și-a descoperit intuiția critică în activitatea exercitată asupra textului [...].

Prin exercitarea ei, literatura suscită în bibliotecă neîncetate perturbări. Ea duce la îmbătrînirea academismului contemporan. Cum se numesc toți acei mărunți și filitofi, monumentalii în succesul lor de atunci, despre care Sainte-Beuve a pomenit atât de mult în ale sale « convorbiri », în care nu prea este vorba de Baudelaire? Nu mai știm: Din cauza textelor lui Baudelaire, sînt perimași. Și tocmai printru cărțile pe care glorioasa filozofie aeronautică a lui Saint-Exupéry le-a pus în umbră, trebuie să le căutăm pe cele care sînt pe cale de a-l face uitat. În

aproxima natura, mijloacele și scopurile. Nici asupra datei de naștere nu există un acord. Pentru unii, *Iliada* și *Eneida* sînt romanele celor vechi, pentru alții, întiul roman sînt *les chansons de geste*; în sfîrșit, pentru o a treia categorie de comentatori, ar fi fără sens să numim roman cărți anterioare secolului XVII. Thibaudet vedea genul, cel puțin în Franța, ca dezvoltîndu-se din marele trunchi epic al cărților de aventură, pe deoparte, și al celor de curte din ciclul breton, pe de altă parte. În pragul epocii moderne, Gasset, afirma dimpotrivă: « Romanul este contrariul genului epic », adică al epopeii, în această din urmă clasă intrînd și scrierile Europei de mijloc invocate de criticul francez. Lukács prelua de la Hegel aceeași idee în *Teoria romanului*. Dar nu e numai atît: prin roman (se susține adesea) își fac loc în literatură viața obișnuită, omul comun, pe scurt, cotidianul; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului — de ieri și de azi — o « mitologie », este o formă aproape populară a imaginației. Ceea ce e curios și greu de elucidat din punct de vedere teoretic e că toate aceste observații se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține cîteva paradoxuri în inșiși premisele ei. A le înlătura ar echivala cu a spulbera genul ca atare, care e paradoxal; a le menține înseamnă a face cu neputință o explicație coerentă. Iar dacă luăm în considerare, dincolo de definiția genului, și evoluția lui, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic operează cu o noțiune de roman proprie, oarecum improvizată, și în orice caz adaptată la producția de romane asupra căreia se aplică în mod obișnuit.

Cum am putea bunăoară să negăm faptul că romanele își au, cum spunea Thibaudet în *Cititorul de romane*, doricul și ionicul lor, împărțindu-se cu alte cuvinte între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul fundamental? Romane ale aventurii, în sens larg, sînt toate acelea care corespund unei imaginații active și virile: romanele sociale și politice, romanele parvenirii și cuceririi, fle cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. Ele se bazează pe un ideal de vigoare fizică ori morală și presupun un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Romanele dragostei sînt « feminine » în măsura în care sînt psihologice, secrete, interioare, preferînd acțiunii sufletul și cuceririi analiza. Analiza e o cancanerie, o formă de birfă. De aceea e feminin psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin, George Eliot în *Adam Bede* aparține întiului tip, așa cum Jane Austen în *Emma* aparține celui de al doilea; între patetismul masculin al lui Turgheiev și realismul feminin al lui Henry James este aceeași deosebire. În aceste condiții, cele două surse indicate de Thibaudet rămîn valabile. Romanul românesc urmează și el o dublă linie. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Stancu, Preda sau Ivăsiuc ilustrează socialul, fresca, aventura și lupta; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului. În *Prima meditație* despre Don Quijote și apoi în *Gînduri despre roman*, Gasset va face oarecum abstracție de incția filieră. Romanul modern, va spune el, evoluează de la națiune la reprezentare și de la subiect la analiză: dă atenție figurilor, personajelor mai degrabă decît tramei. Aventura se mută în interior. « Ideea mea este, prin urmare, aceea că așa numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică ». Lui Gasset îi displac Balzac și Zola, în genere romanul dinamic al secolului XIX, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși ca « ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului ». În *căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de « scheletul, de suportul rigid care asigură tensiunea, semănînd cu o umbrelă fără nervuri de sîrmă ». În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că « esența romanului este dată de trăirea

pură, de firea personajelor, și de situațiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau ambianța creată de acestea? »

Tot Gasset observă că romanul e « o afirmare estetică a cotidianului », oglindă « a ceasului simplu și neaureolat de legendă ». Romancierul nu trebuie să caute să ne stîrnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentîndu-ne aventuri insolite; căci, în definitiv, toate orizonturile umane sînt la fel de bogate în semnificații. E o iluzie a slujnicei de la teighea că al ducelui e altfel decît al ei: « A fi ducese este o formă a cotidianului ca oricare alta ». De aici la teza lui Northrop Frye din *Anatomia criticii* nu e decît un pas: « Cînd viziunea despre lume pe care o oferă mitul — scrie Gasset — este coborîtă de pe tronul din înălțimea căruia stăpînea sufletele de către sora sa dușmană, știința, epica își pierde înfățișarea religioasă și o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri ». Eliminarea « mitologiei » din roman e totuna cu eliminarea transcendenței, cu afirmarea cotidianului. Însă, pe de altă parte, cum să uităm teza, de atîtea ori susținută, că romanul oferă gustului public tocmai hrana imaginară de care are absolută nevoie, adică o mitologie. Jacques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariția romanului de dincolo de ocean, de dispariția vestului sălbatec, a preeriei. Romanul compensează, în imaginație, țara promisă a vestului și joacă în ochii americanului din ultima sută de ani, exact rolul pe care l-au jucat *Iliada* în ochii vechilor Greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur în Anglia medievală ori *Cîntecul lui Roland* în Franța aceleiași epoci. Gen demitizator, romanul e și unul care mitizează. E un instrument de dezvoltare, dar și o memorie activă. În acest punct, reîntîlnim clasificarea de la care am pornit. Romanul psihologic, feminin, dezvoltă și analizează; romanul social ne oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil și de unul și de altul, și de Holban și de Rebreanu. Întîiul e o coborîre în arcele sufletului individual, ale întimității, un viol legal; al doilea, e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Țăranul însetat de pămînt și îngenunchind spre a-l săruta e la Rebreanu mai puțin un ins istoricește adevărat decît un erou, un Roland sau un Arthur, o ființă unită mistic cu pămîntul așa cum e Sinbad marinarul cu oceanul. *Ioana* lui Holban e în schimb femela reală, înfățișată cu cruzime în îndolelile ei, dezvoltă fără menajamente de ochiul gelosului. Tradiția critică românească a vrut ca mai ales întîia linie să fie considerată fundamentală; de aceea, cînd vorbim de roman, noi ne gîdim înainte de toate la Rebreanu. E timpul să remarcăm că și cea de-a doua linie merită atenția, fiind la fel de rodnică, și, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întîmplat în romanul modern de după 1930.

Aici se ridică două probleme ce se cuvin măcar enunțate. Descoperirea lui Slavici și Rebreanu, în raport cu eforturile prozatorilor din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului XX, a fost aceea a diferenței dintre povestirea clasică și roman: diferență ce constă în capacitatea romanului de a trăgîna acțiunea. Gasset citează pe Goethe în această privință. Prozatorul român al scrisoare către Schiller că romanul e genul temporizării. Prozatorul român al secolului XIX are suflare scurtă. Este un epistolar sau un eseist (Negruzzi și Negru pe alb, Odobescu, Ghica, Alecsandri, Kogălniceanu). Ardelenii sînt cei care introduc în proză răbdarea tenace. Personajele lor se dezvoltă pe sute de pagini; conflictul e amînat; dezlegarea lăsată în suspensie. Thomas Mann a mărturisit o dată, că vînd să scrie o năvală scurtă despre un tînăr ce merge la Davos, s-a pomenit scriind *Muntele vrăjit* din necesitatea de a amîna « soluția » crizei. Romancierul român — cu puține excepții — nu știe să amîne. Rămîne un novelist chiar și în întreprinderi vaste. Hortensiei Papadat-Bengescu i s-a reproșat

la apariția cărților ei caracterul trenant; recitindu-le, ne surprinde dimpotrivă graba, felul rezumativ în care procedează; am dori mai multă stăruință analitică acolo unde (în *Concert*, în *Drumul ascuns*) autoarea se împarte între prea multe subiecte. Dintre contemporani, Marin Preda, G. Bălăiță și N. Breban au stofă de romancieri. Fănuș Neagu, Eugen Barbu, D.R. Popescu sînt structural povestitori. Nuvela e anecdotică, romanul e problematic. Un caz aparte îl înfățișează Al. Ivăsiuc și cu el atingem cea de a doua problemă.

Social și psihologic, romanul nostru este rareori și moral. A trecut de la naturalism la psihologism, ocolind moralul. Termenii aceștia nu se disting totdeauna cu claritate și e nevoie să stăruim o clipă. Sub raportul problemei, există în roman trei axe posibile pe care se dezvoltă criza. Una este axa existențială, avînd la un capăt psihologismul și la altul moravurile, socialitatea. Această axă se găsește prinsă între altele două, putînd lesne aluneca (cum se și întîmplă adesea) fie spre una, fie spre alta, fie, cu alte cuvinte spre axa morală, fie spre axa estetică. Pe axa morală, dilema este aceea a Binelui ori a Răului. Nu orice romancier psihologist ori social e preocupat de acești factori. În *Ion*, problema este pur existențială, amorală (s-a și spus că *Ion* e amoral ca individ), în *Pădurea spînzuraților* devine morală, criza lui Apostol Bologa fiind provocată de alegerea între Bine și Rău. Cealaltă axă estetică: G. Călinescu o ilustrează în romanele sale. Sînt romancieri greu de situat. Dostoievski poate fi plasat în același timp pe axa morală și pe cea existențială. Proust e estetic existențial, ca și Holban — sau Hortensia Papadat-Bengescu. Curente înseși indică unele preferințe. Clasicismul e estetic-moral, romantismul existențial-estetic, barocul aproape numai estetic. G. Călinescu e un baroc. Realismul ori naturalismul sînt existențiale cu deformări, și uneori cu prezența problemei morale, dar în orice caz fără estetizare. Principala deformare pe axa morală este eticismul sau excesul de moral (pe care-l observăm la primii noștri romancieri, Filimon, Agârbiceanu, dar și mai apoi la Galaction, și care constă în confuzia dintre suflet bun și om moral); pe axa estetică, deformarea constă în jocul gratuit, care neagă gravitatea de dragul spectacolului (în *Scrinul negru* și chiar, de n-ar fi ironia, în *Craii* lui Mateiu Caragiale); în fine, pe axa existențială, deformarea e dublă: cazulistica la un capăt, realismul vulgar la celălalt. Revenind la Al. Ivăsiuc, el e un cazuist, dar în același timp unul din romancierii noștri contemporani care au pus cu insistență în centrul preocupărilor lor o problemă de conștiință. Chestiunea ar fi dacă o rezolvă în sens etic sau nu. În orice caz, se remarcă la el, ca și la N. Breban sau G. Bălăiță, tentativa de a depăși naturalismul, cu alte cuvinte rezolvarea pur existențială. Psihologismul lui Al. Ivăsiuc nu e legat de trăire, ci de cunoaștere; dramele personajelor se explică mai puțin prin contorsionii sufletești (ca la psihologiștii de dinainte de 1940) și mai mult prin neputința de a găsi un model abstract al acțiunilor lor; intelectualismul lui Holban fiind clădit pe o psihologie, la Al. Ivăsiuc psihologismul, aparent, este clădit pe intelectualitate, deci nu pe emoție, ci pe idee. Cred a întrevădea aici un drum nou în romanul românesc, o deschidere a lui spre zone și probleme neabordate anterior. Căci nici naturalismul, nici estetismul nu mi se mai par fertile. Ele încetează de altfel o dată cu epoca individualistă, al cărei apogeu a fost pentru Europa Proust, deși la noi, abia în deceniul al patrulea I s-au putut observa principalele manifestări. Romanul conștiinței (care e la Al. Ivăsiuc un roman politic), romanul construit pe o metafizică și semănînd cu o parabolă a condiției umane (*Lumea în două zile*, *Bună-vestire*) în lumina căreia individul apare existențial fracturat și inexplicabil — iată formule noi cu adevărat și despre care vom mai avea prilejul să vorbim.

«Viața mea e un roman»: o iluzie a epicei contemporane

Pletora de romane — în mai toate țările — e dovedită și exprimată de cifre deadreptul surprinzătoare. Ea se explică (cel puțin parțial) printr-un dublu considerent: pe de o parte, răspîndirea printre intelectuali și amatori de cărți în general a convingerii că e o rușine și un scandal pentru orice om cu oarecare pretenții culturale să nu fi publicat măcar un roman în cursul vieții sale; pe de alta, înrădăcinarea ideii că subtitlul «roman» (socotit a conferi exclusiv prestigiul) poate, fără șovăială și fără incorectitudine, fi atribuit unei povestiri în proză, la persoana întîi ori a treia, de-a lungul căreia se narează cîteva întîmplări, se evocă o viață de om ori se însăilează reflecții în legătură cu unele fapte sau pe marginea unui conflict sufletesc.

Ceea ce urma să rezulte din răspîndirea menționatei convingeri și din înrădăcinarea pomenitei idei nu era greu de prevăzut. S-a ajuns cîrind la concluzia că aproape orice viață de om e subiect de roman și că, în consecință, țin cu totul de excepție cazurile în care un individ — prigonit în deosebi de banalitate și născut fără de cele mai rudimentare însușiri redacționale — nu ar avea calitatea de a-și scrie și vesti romanul propriei sale vieți.

Romanele autobiografice nu datează desigur de azi ori de ieri.

Poezie și adevăr a fost scrisă mult înainte ca Pierre de Boisdeffre să fi susținut în cadrul colocviului organizat la Strasbourg în 1970 de Centrul de filologie și literaturi romane că autobiografia e un mod de reînnoire a romanului, iar Werther, evident, nu-i decît prea puțin prelucrata «ficționare» a unor întîmplări foarte reale. *Confesiunile* lui Rousseau nu sînt oare un roman autobiografic? În *Căutarea timpului pierdut* elementele personale nu dețin ele pozițiile strategice și nu-l întreaga vastă operă o anamneză, o destăinuire? Nu-și are tot ciclul girondin al lui Mauriac temeliile înfipte în gîla de la Malagar?

Cazul în special analizat de Boisdeffre este cel al lui André Gide; enumerarea și conspectarea principalelor lui opere (de la *Caletelul lui André Walter* pînă la *Imoralistul*), serveau drept exemplificare a tezei, dar se făceau referiri și la scriitorii mai recentți ca Jacques Borel, François Nourissier, José Cabanis și Alfred Kern.

Desigur, că la Mircea Eliade și Anton Holban distanța de la existent la creat e adeseori minimă, și că opera unui Marin Preda se situează pe linia experienței și îndrîtuită

Dar încredințarea că majoritatea covîrșitoare a ființelor omenești e îndrîtuită s-și comunica prin scris viața, pătaniile și decepțiile e nouă și la aspecte aritmetice crescînde, tinzînd către paroxism. Cine urmărește apariția lucrărilor zise de ficțiune în țările occidentale (mai ales, nu exclusiv) și — folosind atît lectura directă cît și în cronicile revistelor ori rezumatele indicatoare — se interesează de conținutul lor, poate lesne constata că numeroase volume trecute la rubrica «romane» nu sînt decît simple (sumare ori extinse) relatări autobiografice cărora le lipsesc pînă și elemente cîtuși de puțin transmisibile ori cît de cît neatone. Visul confuz și abia cu teamă gîndit al bărbatilor și femeilor de odinioară — a-și vedea, întrupat în litere de tipar, ceea ce le plăcea a numi extatic, în străfundurile ascunse ale eului și surpînd nebunește zăgazurile modestiei, «romanul vieții mele» — a devenit o realitate curentă.

Că asemenea romane apar cu duiumul nu constituie însă de fel proba difuzării genului în sine și nici creșterea numărului romancierilor în lume. Căci aproape toate aceste publicații nu sînt romane și au putut fi definite astfel numai printr-un abuz, un act de favoare ori un artificiu convențional. Totul — toată această imensă eroare și naivă deviere — provine exclusiv din ignorarea noțiunii de roman.

Nu-i deajuns spre a da unui text epic, mai mult sau mai puțin lung, posibilitatea să fie denumit roman ca respectivul text să se prezinte în proză și să nareze niște întâmplări însoțite de comentarii metaforice ori ideative. Numele de roman nu-l justifică nici evenimentele cele mai neobișnuite sau chiar senzaționale. Acestea pot duce la o relatare, la un referat, la o povestire. La un roman parvin doar atunci cînd autorul izbutește a le integra — fie ele banale ori ieșite din comun — într-un complex. Iar complexul acela tebuie să alcătuiască un *univers*.

Complexitatea și universul, iată cele două semne distinctive și diferențe specifice ale romanului și tot ele sînt piedicile de care se lovesc mai toate încercările de tip « viața mea e un roman » și le opresc de a obține în mod prob mult jînduita calificare de « roman ».

Spunînd că orice roman (autentic, ori mai bine zis cînstit) se cuvine să fie un complex, și să manifeste un *univers*, nu facem decît să aplicăm și cazului acestuia regula aplicabilă oricărui existent. O țigla e un *univers*. O roată este un *univers*. O celulă, un atom sînt, evident că sînt *universuri*. Microscopurile, fotografia, mescalina și structuralismul au arătat în afară de orice îndoială că obiectele cele mai mărunte sînt organizații de particule și părți înfinit de numeroase, labirinte de intricații, corelații și conexiuni. Totodată, gîndirea contemporană a preluat de la Teilhard de Chardin conștiința unei alte realități: a infinitului complexificării. Se știa de existența infinitului spațial și de al celui temporal. Lui Teilhard însă îi revine meritul de a fi atras atenția asupra celui de-al treilea înfinit, întru nimic mai puțin amețitor decît celelalte: al extraordinarei complicații și complexități ce caracterizează starea relațională dintre părțile componente ale oricărei « unități », oricărui sistem și — pentru a vorbi ca Ștefan Lupașcu — oricărui sistem de sisteme.

Din dubla certitudine a proprietății de a fi un *unives*, deținută de orice existent aflător în lume și a înfinitei complexități latentă în orice mod și orice formă de organizare se pot neîntîrziat deduce învățăminte și pentru acele unități artistice și opere literare pretendente la titlul de roman. Simpla autobiografie, chiar și la un nivel artistic înalt — Goethe, John Stuart Mill, George Moore — nu-i abilitată a se proclama roman, deoarece romancierului îi incumbă între altele datorie de a crea, de a-și crea: a) un spațiu propriu, b) o durată (alta decît cea inerentă unei vieți), c) senzația de complexitate, de înfinită complexitate pe care o dă orice *univers*. Un roman este și el — este neapărat necesar să fie și el — un *univers* înfinit de complex (și să evoce o ecuație susceptibilă de o pluralitate de soluții).

Obiecțiunii că orice operă de artă implică o alegere, așadar limite, așadar o finitudine, i se răspunde cu eficacitate că *universul* avut aici în vedere e și el, ca și celălalt, al tuturor, un *univers* arătat de astrofizica și astromecanica timpului nostru drept finit. Romanul e o finitudine aureolată de înfinit. Firește că numărul personajelor, scenelor și întâmplărilor din, bunăoară, *Război și pace*, *Ulysses*, *Omul fără însușiri*, *Frații Karamazov* ori *Forsyte Saga* este mărginit, însă toate aceste capodopere ale genului produc în chipul cel mai precis și la cel mai acut grad de intensitate senzația de pătrundere într-o lume incontestabil finită, dar și cu implicații, perspective și arterplanuri atît de vaste, de neclifrabile și de pasibile de alternative și permutări, încît cititorului nu-i este cu puțință să nu se afle pus în contact nemijlocit cu înfinitul. Aria alternativelor și soluțiilor diverse înconjură opera de artă

așa cum spațiul cosmic și câmpurile electromagnetice prelungesc, amplifică și încarcă energetic domeniul fiecărui corp ceresc.

« Viața mea e un adevărat roman ! » Nu oricare viață. Nu ajung aventurile, senzațiile tari, coincidențele, miracolele, ele pot duce — valabil — la jurnal, la eseu, la autobiografie, nu fără greș la roman. *Fluturile* lui Henri Charrière — spre a lua un exemplu popular — e o carte pasionantă, însă nu-i decît un discurs, o expunere, un memoriu la persoana întîi. Univers complex, și deci roman, e o altă carte din aceeași categorie de referiri: *Contele de Monte Cristo*. Opera lui Alexandre Dumas nu-i desigur lipsită de scăderi, puerilități și melodramatism. E totuși, incontestabil și birutor, un roman: îl poartă pe cel ce o citește într-un univers amalgamat al fanteziei, răzbunării și atotputerniciei, brusc devenite tot atît de capabile de a făuri și susține o lume pe cît sînt axiomele de bază (foarte diferite de ale noastre probabil) ale unei galaxii de care pămîntului nu știu.

Romanele acestea lirice, operă de obicei unică a unei persoane setoase de a se desvălui și a se publica, uneori duioase, alteori crude, deși pot vădi și talent și curiozități și pot și atrage, nu alcătuiesc universuri purtătoare ale impresiei de complexitate fără sfîrșit, de timp sudat unui spațiu și de existență autonomă. Căci primul corolar al condițiilor ce am desprins ca definitorii pentru roman este însușirea lui de a fi și de sine stătător. E un spațiu închis, un univers finit, e tot atît de bine delimitat ca și o galaxie izolată și mobilă în cosmos ori ca o celulă învelită în membrana ei selectivă. Poate că *Doamna Bovary* nu dă numaidecît șocul universului și al complexificării nezăgăzuite, dar cît de puternic se impune din primul moment ca o unitate absolut autogenă, cît de perfect funcționează pînă la sfîrșit exclusiv pe temeiul principiului retro-acțiunii ! Fără nici o intervenție din exterior, sigură pe sine, mîndră și umilă în același timp. Sprîjin de la altcineva — ca și flințele vii — la urma urmelor nu poate aștepta; tot singură va trebui să-și rezolve problemele, capul tot de infinite obstacole, greutăți și neprevăzute rezultate va trebui să-și izbească, hotărîrea decisivă tot singură și în neîmpărțită răspundere va trebui să o ia. Cu înțelul, cititorul va intuiti și universalitatea și complexificarea infinită a capodoperei lui Flaubert, nu din două adultere și o sinucidere le va extrage — simple evenimente ce-ar fi putut figura în orice carte inspirată de strigătul *viața mea e un roman* —, ci din confruntarea sincopatei coexistențe a cîtorva nearmonioase lumi: lumea nepăsării și a profitului, reprezentată de amanșii Emmel; lumea prostiei obraznice și îngîmfate, cea a lui Homais; lumea dobitociei blînde, a mediocrității solide și cumsecădeniei goale, a lui Charles Bovary; lumea nesfîrșitel compasiuni, împlinirii datoriei, simbolizată de profesorul Larrivière; lumea neîmpărțitel compasiuni, a inimii zdrobite și nepărtinitoare a mărețului și divinului autor: el își jertfește fiica-eroină în nemanifestatele și neapărentele chinuri ale unei dureri asemănătoare celei a părintelui gata să-și dea fiul drept preț al salvării celor nespuse iubiți și compătimiți de el. (Dacă Emma l-ar fi putut întreba pe Flaubert: de ce mă părăsești? el i-ar fi răspuns: n-am încotro).

Și o tot atît de precisă impresie de trecere de la faza exteriorizării pur lirice la un concept de ordine (*id est* orînduire) și rigoare, la un complex, ulterior tălărit al oricărei legături ombilicale cu autorul o dau și produsele cele mai izbutite ale noului val: *Modificarea* lui Michel Butor, *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet, *Planetarium* de Nathalie Sarraute, cărți articulate, organizate, cu pluralități de planuri, rapeluri, fire conducătoare, cărți raportabile figurilor geometriei plane și spațiale, profund fire evocatoare ale aventurilor la care au fost supuse particulele prafului și impresionant evocatoare ale aventurilor la care au fost supuse particulele prafului cosmic odată cu înghețarea corpurilor cerești: coeziunea, detașarea, relaționarea. La Nathalie Sarraute vorbitorul nu e denumit, însă cît de exact conturate sînt caracterele ! La Michel Butor planurile nu se interferează, dar cît de ferm se magnetizează

unele pe altele ! La Robbe-Grillet ironia e dusă pînă la capăt — detectivul e asasinul și totul « se șterge » — dar intriga e condusă ca de la tabloul de comandă al unui mecanism automatizat !

Viața mea e o aventură, viața mea e interesantă, viața mea e o pildă de nedreptate strigătoare la cer, viața mea e un simbol al drumului către virtute și desăvîrșire ori, dimpotrivă, un avertisment usturător pentru cei ce s-ar lăsa ispitiți de unele porniri, viața mea e o dulce idilă ori o umbră și cutremurătoare coborîre în abis, viața mea e pur și simplu descrierea unui eșec sau a unei izbînzii la capătul voinței și perseverenței, viața mea e oglinda unei neîncetate monotonii ori tabloul unei neîntrerupte succesiuni de hazarduri ori ghinioane, viața mea, oricum e pentru mine totul și ca atare am dreptul să nu port sarcina îndurării ei de unul singur — toate acestea (și altele multe) sînt argumente cu o validitate greu de contestat pe plan uman, psihic și sentimental. Pe cel artistic, lucrurile stau altfel și atît de mult rîvnitul titlu de roman se acordă numai acelor opere, acelor narațiuni, acelor înghetări epice supuse unor criterii, reguli și condiții în general dificile. Desigur, varietatea e de necontestat și sînt atîtea feluri de romane, toate valabile, fiecare roman s-ar zice că e în contradicție cu ce s-a făcut mai înainte. Romanele lui Dostoievski nu contraziceau oare sfruntat canoanele literare ale vremii și metodele predecesorilor săi ? Un roman de Vladimir Nabokov, de H.v. Doderer, de Anthony Powell nu aduce deloc aminte de lucrările precedente ale genului. Și ele însă — cu specificul lor, cu procedeele lor, cu sindromurile lor — aderă la tezele fundamentale în afara cărora pot fi scrise multe cărți, însă nu romane. Nu o anumită dispunere a materialului, nu o anume gradație în prezentarea personajelor ori desfășurării acțiunii, nu un anume ritm sînt obligatorii ; nu conformitatea cu Balzac, Dickens, Fielding ori Dos Passos dovedește ceva, vreo chezașie, vreo poziție preferențială : acestea-s toate amănunte și depind numai de temperamentul stilistic, de nu chiar de straturile sub cutanate. Esența romanului sălășluiește în țesuturi mult mai adînci și e funcție de legi de ființare și asamblare din regiuni subterane. Cu acelea vin în fatală contradicție autorii de explozii strict personale, ce se visează romancieri. Titlul gol¹, da, se învoiesc prea adesea editorii a li-l da, la mijlocul unei coperti promițătoare și calmantă ; realitatea însă, aspră, dreptă, cu tot regretul li-l refuză. Iar orice intervenție e inutilă, pentru că de fiecare dată i se cere candidatului să treacă proba de neînlăturat și de foc, a capacității ieșirii din sine. Iar cei mai mulți dintre convinși că « viața lor e un roman » pe ei înșiși se caută și se manifestă și se îndrăgesc în scrierea lor, care-i un imn de autoidolatrie ori un act de personalism debordant. Cu viața mea, ca punct de pornire, pot ajunge la un roman ca David Copperfield. Mă pot inspira dintr-însa ca Thomas Mann în *Buddenbrooks*. O pot osîndi și visa altfel ca Stendhal în *Roșu și negru*. O poți supune unor mișcări de translație și rotire — în aceiași tonalitate dar amestecînd bine cărțile — și rezultă *Bridehead revisited* de Evelyn Waugh.

Filonul personal nu se cere sleit ori respins ci numai întrupat exterior autorului. Pilda romancierilor neconformiști și netemători ai epocilor noastre indică în mai toate cazurile mersul de la tot ce-l mai lăuntric și mai imponderabil la o asamblare structurată. « Egocentrismul » nu piere, se diversifică, se supune unor reacții transformatorii, se multiplică, se alterizează. (Și e adevărat de la Proust la R. Abellio și Witold Gombrowicz).

¹ În multe cazuri așa zisul roman e o năvală. Dar categoria năvalei e considerată inferioară și se evită cu grijă. Cărțile Françoisei Sagun denumite romane, sînt de fapt (unele din ele) foarte bune năvale.

Dacă însă mă limitez a-mi cînta viața și a o înfățișa, pot obține orice altceva (de la o insipidă copie a realității la *Apologia pro vita sua* a lui Newman), un roman propriu zis, desigur, nu. Iar dacă mai cuget că e și o treabă ușoară și că-i suficient să mă spovedesc în public — mai mult sau mai puțin sincer și complet — mă înșel amarnic, și mă amăgesc fără scăpare. Mai degrabă decît « viața mea e un roman » pare adevărată o formulare în genul : romanul e un mijloc de a da libertate și putere unor umbre, unor amintiri, unor vise, percepții și dorințe ; e o tainică sinteză de trăire și ficțiune în care trăsăturile caracteristice ale oricărei creații (și în primul rînd infinita complexitate și chemarea la existență a unei lumi spațio-temporale, orînduită, detașată de generator) ocupă focarele, în vreme ce individualul transfigurat circumscrie elipsa, alimentînd și intensificînd centrul de emisie.

OID S. CROHMĂLNICEANU

Poarta romanului contemporan către miraculos

Reflectînd la situația romanului astăzi, îmi vine în minte destinul comic al unui personaj cîlinescian : Conțescu. Umblă încontinuu vorba că suferă de nenumărate boli grave, și azi-mîine, își dă duhul. Toate buletinele medicale alarmante sînt desmințite însă, rînd pe rînd, de o vitalitate formidabilă, care desfide orice diagnostic științific. Muribundul (după opinia doctorilor) se dă jos din pat și (spre stupefacția lor) începe să umble parcă n-ar fi avut nimic, arătînd în plus o teribilă poftă de mîncare. Mai curînd cel care-l pîndea și anunțau irevocabilul sfîrșit, iau el drumul cîmîtirului, ca nefericitul Gonzalv Ionescu.

Mă întreb, de ce oare se vorbește mereu de moartea romanului ? Nici un gen literar n-a cunoscut atît de repetate profeții sinistre, deși a continuat să dovedească sănătatea cea mai înfloritoare. Ați auzit prevestindu-se pleierea nuvelei ? Dar a poeziei în proză ? Și aceasta, deși în amîndouă cazurile pomenite, producția ultimelor decenii e foarte firavă. Orice editor din lume va confirma că astăzi se citește extrem de puțină poezie. Tirajele volumelor de versuri sînt oriunde (cu rare excepții) infime. Cine însă cutează să vorbească despre decesul poeziei ?

Sîntem constrînși a recunoaște că romanul are un statut special în republica literelor. Ca să fiu mai exact ar trebui să spun regatul, deoarece în distincția aceasta stă — cred — însăși explicația constatării, la care m-am oprit.

Romanul e considerat parvenitul infiltrat într-o societate nobiliară. N-are prea multe acte de lungă ascendență ilustră ; și-a născocit strămoși în antichitate, corumule erudiția genealogică a istoricilor literari — ar spune scîrbit baronul Charlus.

Se evită discret orice discuție cu privire la dispariția fabulei, epistolei sau tragediei, chiar dacă, în prezent, ele abia își mai țin suflul. Sînt specii clasice, aristocratice și, chiar senilizate, trezesc respectul etichetelor de curte. Romanul, intrusul acesta, hrănit de un sînge plebeu, și cu o popularitate din capul locului compromițătoare, e tratat absolut altfel.

Citesc în deseale diagnoze ale agoniei sale inerente nu numai ură, ci și invidie. Romanul e milionarul, ajuns la o avere fabuloasă peste noapte ; seamănă cu « Gatsby magnificul » ; toate ușile i se deschid, lumea distinsă face imposibilul ca să-l frecven-

teze (poetii, dramaturgii, eseiștii, criticii, filozofii scriu romane), dar în spate e clevetă și cercurile scrobite abia așteaptă să audă că a fost lovit de apoplexie. Altfel zis, după legea invidiilor neputincioase, dorințele secrete sînt luate drept realități.

E interesant de văzut și ce i s-a reproșat mai precis, ca « impur », necioplit, romanului? Valéry jura că nu va scrie niciodată vestita propoziție ineptă: « Marchiza ieși la ora cinci », — pentru el « incipit » emblematic al genului.

André Breton relua atacul în *Primul manifest al suprarealismului*: Romanul e o colecție de « momente nule » ale vieții. Printre ele, cita « suprapunerea imaginilor de catalog », « neantul » descripțiilor. Și ca argumentul să șocheze, alegea un exemplu din *Crimă și pedeapsă*. Autorul, prezentînd o cameră, profită de ocazie ca să-i strecoare, cititorului, « cărți postale, ilustrate » înșirînd cu ghiotura « locuri comune ». Natura « inferioară » a romanului ar consta mai ales în cantitatea sa imensă de materie previzibilă. Ceea ce-i lipsea — după Breton — era îndeosebi « miraculosul », « todeauna frumos », « frumos oricare ar fi » « singurul frumos ».

Cam din aceeași direcție au venit și atacurile reprezentanților « noului roman », în epoca noastră. Cu un secol în urmă — susțineau ei — genul se justifica prin volumul mare de informație istorică, geografică, socială, psihologică, tehnică, jurnalistică, furnizată la lectură. Spus mai brutal, romanul ar fi fost un soi de ziar gros, în ediție duminicală. Dar însăși presa specializată și diferitele discipline științifice, extraordinar dezvoltate, fac astăzi acest lucru cu o rapiditate, precizie și pricepere infinit sporite.

Reîntîlnim, deghizată, vechea părere. Piinea zilnică a romancierului a constituit-o, ani în șir, o materie impură gazetărească, de colportaj. Se preconiza doar o altă soluție de salvare: « scriitura » ieșită din comun.

Dacă Breton avea dreptate, de ce romanul nu și-ar fi putut depăși « inferioritatea », explorînd tocmai tărîmul miraculosului? Chiar părintele suprarealismului mărturisea în aceleași pagini o admirație fără margini pentru *Călugărul* lui Monk Lewis. Calitatea principală a acestui « roman negru » ar fi fost: « eliberarea personajilor de orice constrîngere temporală », « părăsirea anecdotei » și, mai cu seamă, « miraculosul », adică « aparițiile », acceptate fără îndoieli critice, ca izvoare dintr-o logică indiscutabilă. Să notăm două lucruri.

Întîi că « noul roman » a preluat, fără să o declare, aproape tot programul schițat de Breton: « eliberarea personajilor de orice constrîngere temporală » (pronume fără biografii cu măcar o minimă densitate istorico-socială); « părăsirea anecdotel » (subțierea epicii pînă la anulare), « aparițiile » (posibile oricînd, cită vreme întîmplările trec toate sub regimul ipotetic). « Noul roman » a extins însă « descrierea » detestată, încercînd să o împingă către fantastic, exclusiv prin dezantropomorfizare (o lume de obiecte, strălune, indifferente, impenetrabile).

În al doilea rînd, practic, miraculosul, cel puțin așa cum îl exemplifica Breton, nu prea a prilit romanului. *Călugărul* a rămas o carte desuetă și a trebuit, la reeditare, să fie « aranjată » de Antonin Artaud, ca să devină lizibilă. Suprarealiștii, cît și-au urmat principiile, n-au excelat în roman. Există firește și excepții, dar ele confirmă regula, întrucît au survenit după abandonarea ortodoxiei curentului: Aragon și Queneau.

Lărgind un pic noțiunea, fantasticul strict sfîrșește prin a exceda în narațiunile de ampolare. Ca să fascineze, are nevoie de un eșafodaj solid realist pe care să se sprijine. Romane, în întregime fantastice și cu adevărat bune, nu știu să fi existînd. Poate doar *Golem-ul* lui Meyrink și încă... Puține, cîte sînt citabile, au o copioasă

materie de observație și reconstituire a realității banale, cotidiene, la Hoffmann (*Motatul Murr*) sau mai singulară, la Melville (*Moby Dick*).

Practic, problema care se pune este de a reinstaura drepturile imaginației în roman. Cine își reprezintă, din acest punct de vedere, chiar și sumar o evoluție a genului descoperă un fapt surprinzător. Paradoxal, romanul a stat în majoritatea istoriei lui sub semnul imaginației. În antichitate ce atestă altceva *Măgarul de aur*? Și nu un univers al închipuirilor din romanele cavalierești se află la originea nebuniei sublime a Cavalerului Tristei Figuri?

O imaginație frenetică, deslănțuită, stîrnește risul enorm, rabelaisian, după cum tot ea permite humorul negru al lui Swift.

Rezistența sensibilității poetice împotriva romanului (fiindcă de ea este vorba, propriu zis, la Valéry ca și la Breton) identifică abuziv genul cu expresia sa « experimentală », « naturalistă ». Căci nu din ambianța descripțiilor de camere sordide se încheagă figura halucinantă a lui Svidrigailov, chiar în *Crimă și Pedepsă*? Iar se încheagă planuri secunde, pline de mister, nu lipsesc aproape niciodată la Balzac.

Incluzînd în categoria disprețuită, eventual întreg romanul de observație a realității înconjurătoare, întins pe însăși perioada triumfului său — să o recunoaștem — trebuie adusă o precizare. Pînă și atunci imaginația fără friu s-a refugiat în formula « populară » a genului la Eugène Sue, Panson du Terrail sau Gustave Le Rouge.

Curînd, și-a luat o revanșă răsunătoare și pe planul maximului rafinament literar, prin Joyce, Céline și Kafka.

Astăzi, asistăm la o afirmare și mai marcată a acestei tendințe, dar sub o formă aparte, originală. Pe de o parte romanul « documentar », scos din evenimentul autentic, petrecut aieva, cîștigă o audiență imensă, neavută înainte. Pe de altă parte, imaginarul, sub forma fantasticului propriu-zis, nu privind atmosfera, prolecțiile simbolice, sau construcția extravagantă, ci invenția epică efectivă, invadează genul.

Tipul îl poate figura romanul lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*, best-seller incontestabil și totodată o adevărată capodoperă.

Dacă ne uităm bine, băgăm de seamă că nu constituie o apariție izolată. Nume-roase alte scrieri, analoage ca structură cu năucitorul epos columbian, imprimă o direcție vizibilă romanului contemporan. Semnele ei cele mai vizibile le-au adus în primul rînd prozatorii sud-americani: Ernesto Sabato, Adolfo Bioy Casares (prietenul lui Borges), Miguel Angel Asturias, în care descoperim reprezentanți de seamă Manuel Scorza. Dar și în nordul continentului îi putem adăuga și o serie de noi cum ar fi Thomas Pynchon, John Hawkes, John Barth, James Purdy, Kurt Vonnegut Jr., William Burroughs. Fără multă osteneală le putem adăuga și o serie de noi romancieri europeni: Henry Matthews, Marvyn Peake, Ulrich Becher, Campos de Carvalho, Rezvani. Cîțiva, mai vechi, au chiar anticipat orientarea și mă gîndesc la Queneau, Ernst Jünger, Chesterton, Canetti, Doderer, Gombrowicz, Bulgakov. Și printre autorii noștri, unii ca Fănuș Neagu, D.R. Popescu, George Bălăiță, A. E. Baconsky, Constantin Țoiu, Ștefan Bănulescu au deschis fantasticului porțile epicilor lor. E foarte greu, dacă nu imposibil de identificat toată diversitatea căilor sub care această factură inedită a romanului izbutește să se impună în ultima vreme.

Cîteva aspecte ne îngăduie, totuși, să surprindem o anumită înrudită întru opere foarte diferite dar legate, oarecum măcar, prin niște note comune.

Bineînțeles, ceea ce izbește din capul locului e intruziunea fantasticului într-o realitate, adeseori rutinieră, fără nici o pregătire prealabilă, ca și cum ar fi vorba de lucruri foarte firești. La Pynchon, vaste și amenințătoare comploturi mondiale, se urzesc îndărătul unor evenimente banale, frivole sau groțesce, care trimit, însă, prin coincidențe stranii către o enigmatică inițială « V ». Din cîmpul ocupațiilor

curente, descindem pe canalele de evacuare a imondiciilor New-York-ului într-o lume subterană, unde mișună aligatori uriași; aici, părintele Fairing a reușit să comunice cu șobolanii, să-i convertească la catolicism și să întemeieze o parohie. Către sfârșitul ultimului război, în *Rainbow*, un ofițer american își marchează pe harta Londrei isprăvile erotice; locurile lor corespund straniu cu punctele unde cad bombe V^o, anticipându-le. Alte relații fac să coincidă bizar, când comic, când apocaliptic, evenimente, aparent fără nici o conexiune.

Tot așa, după un perete fals, o ușă secretă deschide drumul către rețeaua formidabilei organizații secrete a orbilor criminali, stăpîni cruzi și vicleni pe întregul Buenos Aires, în *Despre eroi și morminte* de Ernesto Sabato. Într-o zi, la Márquez, o Buendia pornește să se ridice deasupra solului și urcă mereu liniștit spre cer, dispărînd complet din roman.

Tulburătoare și fascinantă e tranziția directă, senină, care are loc din realitatea imediată, fără obstacole, în fantastic. Ajunși aici, numai unele lucruri contrazic flagrant obișnuitul; restul păstrează iarăși o teribilă consistență reală. Generalul stat-majorist al lui Constantin Țoiu din *Galeria cu viță sălbatică* își execută plimbară neabătută pe traseul ei fix, pășind imperturbabil, cufundat în gînduri și nepăsător la rafalele vîntului furios.

Aceasi senzație ne-o dă și *Lumea în două zile* a lui George Bălăiță. Din universul angelic, pătrundem în acel demonic, printre navetiști, cu o cursă de tren local. Realitatea existenței diurne rămîne aproape neschimbată în datele ei terne, cutumiere. În locul cealului și cozonacului pufos, conjugal, un chef cu fleici și sprîțuri la o circumă ordinară; o babă rinjitoare, substituită bătrînului pălărier, amic al familiei ș.a.m.d. Doar niște corespondențe, ingenios contrapunctate, disting infernul de paradis. O muscă monstruoasă zboară pe aproape aruncîndu-și umbra uriașă asupra ființelor și lucrurilor.

Fantasticul e acceptat ca o dimensiune a realității. Vreau să spun că la Pynchon sau Hawkes nu i se atribuie neapărat funcții simbolice și nici implicații metafizice. Dacă ele par a exista, aceasta îi privește pe interpreți, să le găsească și să le comenteze. Ba aș spune că autorul păstrează o ironie ascunsă față de asemenea inevitabile tentative și se amuză a le prevedea, după exemplul lui Nabokov (*Foc pal*), mai cu seamă John Barth (*The Sot-Weed Factor*), Pynchon («V»: *The Crying of Lot 49*). John Hawkes (*Portocalele sîngerii*) Italo Calvino (*Orașele invizibile*) sau Bioy Casares (*Visul eroilor*).

Romancierii citați seamănă, ca băiețelul din basme, pietre albe pe drumul spre casa căpcăunului. Dar în joacă, fără o rațiune practică, și multe drumuri nu duc nicăieri. Plăcerea exercițiului acestuia ludic se regăsește la Bălăiță, dăruind farmecul principal romanului său.

Alții sînt mai gravi. Lasă fantasticului acceptat rolul de premonițiune vagă, ca Márquez sau Vonnegut Jr. . Cam așa, am impresia că e tentat să procedeze, la noi, C. Țoiu și D.R. Popescu.

Disting apoi o tentativă de recuperare a atracției neprevăzutului și misterului din «romanul popular», iarăși pe calea fantasticului, admis ca atare. E cazul lui Sabato în *Despre eroi și morminte* și *Îngerul tenebrelor*, unde spionajul permanent și teroarea exercitată de orbi amintesc intrigile sclerate ale iezuiților sau bancherilor la Eugène Sue (*Jidovul rădăcitor*) ori Le Rouge (*Conspirația miliardarilor*).

O anume ingenuitate sufletească a cititorului ajunge să fie resatisfăcută astfel, sub o formă evoluată, corespunzătoare experienței vremurilor noastre.

Există și o imbricație de fantastic folcloric, prin practici magice și credințe ancestrale, perpetuate într-o realitate prezentă. Așa ceva face Asturias în *Vinerea Durerilor*, Alejo Carpentier în *Concert baroc*, Manuel Scorza în *Garabombo*

invizibilul. Romanul devine o clădire modernă pe care a năpădit-o jungla. Copaci gigantici își împing brațe incredibil răsucite prin ferestre, îmbrățișând zidurile. Liane atîrnă de-a curmezișul încăperilor, barează ușile. Maimuțe și papagali multicolori țipă din frunzișul cotropitor și se amestecă în dialogurile oamenilor.

Darul să surprindă astfel de țesuturi uluitoare ale vieții pare să-l aibă, printre prozatorii noștri, în special Fănuș Neagu și Ștefan Bănulescu.

E curios cum tocmai detractorii moderni ai romanului n-au văzut că în chiar arguțiile lor rechizitoriale se aflau sugestii dintre cele mai fertile pentru dezvoltarea lui viitoare.

« Marchiza ieși la ora cinci ». E exact propoziția care pregătește printr-o deviere ușoară, lunecătoare, trecerea epică fericită în fabulosul modern, credibil. « Ieși la ora cinci fix, faetonul ei dădu colțul și acolo, nu mai găsi nici o stradă. Era un deșert fără sfîrșit, acoperit cu nisip roșcat, care scînteia sub lumina sîngeroasă a asfințitului ».

Breton însuși pusese sub incriminările sale aduse romanului lipsit de miraculos, următoarea notă profetică, destinată să-l dezmințască: « Ceea ce e admirabil în fantastic e că nu mai există fantastic; există doar realul ».

IRINA MAVRODIN

Lectura intertextuală și romanul de mîine

Există întrebări mai importante decît răspunsurile ce li s-ar putea da. Mai semnificative. În cazul unei întrebări ca aceasta: « Încotro se îndreaptă romanul? » (sau literatura, sau arta), important apare faptul că ne-o punem, accentul cade pe interogație, ne oprim pe ea, răspunsul este într-un anume sens de prisos, deja dat prin operele create, sau imposibil (imposibil de formulat altfel decît ca sumă de probabilități cu neputință de verificat în afara unei practici literare ce urmează abia a se produce în viitor, sau ca răspuns unidimensional prea sigur de sine și, prin chiar aceasta, suspect).

Ne oprim pe întrebare, devenim prizonierii ei, pentru că ea cuprinde un răspuns implicit, răspuns nesatisfăcător în generalitatea lui și totodată satisfăcător în simplitatea lui de adevăr elementar ce triumfă împotriva oricărui argument (deși nu și împotriva oricărui mentalități), cel cu care ne situăm pe un teren sigur, terenul legității istorice: istoria literaturii, a artei arată că fiecare perioadă istorică și-a creat cu necesitate propriile-i forme artistice, că arta de astăzi nu mai poate fi aceeași cu cea de ieri (dacă nu vrea să fie doar o pastişă a acesteia, o prelungire epigonică a ei), după cum arta de mîine, în virtutea a tot ceea ce știm despre un îndelung șir de forme ce s-au succedat cu începere de la primele manifestări ale artei preistorice, nu poate să mai fie aceeași cu cea de astăzi. Însăși întrebarea: « Încotro se îndreaptă romanul? », pe care critica și-o pune cu tot mai multă insistență în ultimele decenii, înseamnă deci constatarea unei realități asupra căreia, cel puțin din partea acelor ce-și pun întrebarea, există unanimitate de vederi:

romanul se îndreaptă către altceva, devine altceva. În legătură cu acest altceva părerile pot fi foarte diferite, dar esențial este consensul asupra devenirii romanului, asupra transformării lui.

Neutră, de o neutralitate constructivă și stenică, dacă este pusă din perspectiva istoricului literar, a celui istoric literar ce înțelege istoria literaturii ca devenire a formelor literare, pe deplin acordată cu devenirea formelor sociale, a tuturor formelor de manifestare a umanului, întrebarea poate căpăta o coloratură sumbră când este pusă de o parte din avangarda criticii (ce reia, invocându-l chiar, deși justificându-l altfel, vechiul punct de vedere al lui Hegel asupra « morții artei »: literatura, romanul se îndreaptă spre « propria-i esență », adică spre « tăcere »). Tonul ei este sceptic, iritat sau muștrător didactic (romanul secolului nostru trece printr-o « criză »; soluția: întoarcerea la formula romanului din secolul trecut) atunci când vine din partea adepților unor poziții conservatoare, ce nu pot depăși mitul romanului secolului al XIX-lea, și care nu vor să accepte evidența că orice formă de imobilism este una de epigonism, și că acesta, oricât de bine degheizat, tocmai pentru că manifestă o inaderență la prezent, constituie nu salvagardarea unei tradiții, ci trădarea ei.

Dar dacă un răspuns la întrebarea « încotro se îndreaptă romanul? » comportă un risc pe care criticul poate să accepte dar poate și să refuze a-l asuma, dacă mai multe răspunsuri pot fi un mod de a eluda o întrebare ce, simplu formulată, pare a impune un răspuns la fel de simplu (nu simplist), poate că există o altă cale de a o aborda, și anume tocmai pe latura firescului ei, a unui firesc ce apare atât de legitimat încât ocultează însuși faptul că ne punem această întrebare. Și-au pus-o și alte epoci? Nu. Sau poate că da? Dar altminteri. La modul inocent, adică implicit, în care și-au pus-o totdeauna creatorii scriindu-și opera, și criticii interpretând-o. « Conștiința vinovată » (cf. conceptul de « mauvaise conscience » utilizat de Sartre, Barthes etc., în care aceștia văd un simptom ce marchează o « ruptură » în scriitura burgheză occidentală) a romancierului modern este tocmai ieșirea literaturii din acea inocență, trecerea ei în orgolioasă, ambițioasă stare ce aspiră la cunoașterea de sine, stare dedublată, scindată, deci « nefericită », ale cărei prime vizibile manifestări, în Franța cel puțin, ar apare odată cu Stendhal și, mai ales, cu Flaubert.

Aici se impune să precizăm că nu trebuie confundat acest extraordinar efort al creației literare moderne de autodefinire, de delimitare a sa în raport cu alte tipuri de creație umană, tentativa ei de a-și descoperi statutul ontologic, cu efortul laborios, și în alt fel sublim, al scriitorului de tip « tradițional », ce lupta cu materia rezistentă oferită de realitate, pe care el simțea imperioasă nevoie de a o « transpune » în carte, căutând « formele cele mai adecvate ce ar exprima-o ». Nu munca îndârjită asupra paginii, « căutările stilistice », « formale », literatura de virtuozitate artizanală, de trudnică « cizelare » a fiecărui cuvânt, sau chiar cea concepută ca « experiment » intră aici în discuție: toate acestea au existat dintotdeauna, făcând dintotdeauna parte din însăși condiția literaturii și a scriitorului. Dar la acest nivel conștiința artistică este identică cu sine, nu se revarsă, spre a spune astfel, peste propriile-i limite, autoînglobându-se, într-un proces de autocontemplare.

Mulți scriitorii de seamă, și neprețuitele lor *jurnale* stau mărturie, ne spun, în formulări ce aproape coincid, că talentul (ca și bunul simț) aparține tuturor, dar că individul talentat devine scriitor abia când se desparte de talentul său. Afirmare șocantă la prima vedere dar care, după ce este înțeleasă printr-o mai intimă apropiere de actul creator, ne apare strălucind de lumina unui adevăr elementar: pe măsură ce această treptată « despărțire » se produce, are loc formarea, tot

mai puternic structurată, a conștiinței creatoare. Dintr-un diletant ce își exercită spontan (ceea ce aici înseamnă fără simțămîntul unei răspunderi) « darul » cu care a fost înzestrat, se modifică în cel ce începe să știe că pentru a spune acel ceva ce vorbește în el și se cere spus (cu o șansă de a deveni al tuturor), trebuie să se supună unei legi și unei discipline pe care nimeni nu i le impune și pe care și le inventează singur.

Dar nici la acest proces de formare, de « maturizare » a conștiinței artistice nu ne-am referit vorbind de « conștiința vinovată », « nefericită » (care, din perspectiva obiectivă a istoriei literare este o conștiință « fericită », căci prin ea se produce o evoluție istoric necesară) a romancierului, datorită căreia s-au produs « metamorfozele » spectaculoase ale romanului modern.

Această conștiință nu se « desparte » numai de « talent », ea se « desparte » de literatura însăși (în acest context termenul de literatură alunecă spre utilizarea lui între ghilimele). Verlaine, aparent încă atât de tradiționalul Verlaine, făcuse deja această descoperire (« Et tout le reste est littérature »). A fi scriitor, pentru această conștiință modernă, înseamnă a scrie « împotriva » « literaturii » (ceea ce presupune cunoașterea profundă a literaturii), adică altfel decît s-a mai scris (marii scriitori au luptat totdeauna tocmai împotriva modelelor care au exercitat cea mai mare fascinație asupra lor, creîndu-și astfel șansa de a deveni modele la rîndul lor).

Or, noi credem că această conștiință plină de iubire și de « ură » față de literatură a romancierului modern, ce l-a contaminat și pe criticul, pe cititorul său, este cea care pune întrebarea: « Încotro se îndreaptă romanul? ». Întrebare încărcată de temere dar și de speranță, a unei conștiințe ce este ținută să-și răspundă sieși, deci răspunzătoare (adică responsabilă) și nu numai interogativă, conștiință ce iubeste și totodată refuză literatura, refuz ce nu este decît cealaltă față a iubirii ei totale, absolute, pentru literatură, voință de a contribui (într-un mod propriu: iată în ce constă « refuzul », condiția necesară pentru existența contribuției) la facerea Literaturii.

Dar cum de o atare întrebare, ce pune în discuție nu numai statutul literaturii, al romanului, puțința și șansele sale de a-și supraviețui, întrebare niciodată astfel gîndită de către alte epoci, este posibilă?

Ea este posibilă pentru că, în epoca noastră, pentru prima oară, literatura este gîndită ca un tot (nu numai cantitativ, ci și temporal, în trecutul, prezentul și viitorul ei), ale cărui părți sînt într-o absolută dependență funcțională unele față de celelalte. « Biblioteca » universală a lui Borges a devenit pentru fiecare scriitor o realitate în fiecare clipă redescoperită prin însăși exercitarea practicii scriiturii. A te întreba încotro te îndrepti înseamnă a ști, sau a încerca să știi de unde vii. Or, nu poți ști de unde vii, pentru a ști încotro te duci, decît știînd unde te afli și ce ești în prezent.

Lectura « intertextuală », această comunicare—ce străbate în toate sensurile cîmpul spațio-temporal unic al literaturii—între cărțile tuturor epocilor și tuturor popoarelor, ce șterge frontierele dintre « genuri » și abolește supremația unei anume forme literare, iată o soluție găsită de gîndirea teoretică a epocii noastre (care în toate sectoarele activității umane cunoaște instituirea acestui principiu al totalității integratoare și al interdependenței părților față de întreg), cale spre un răspuns posibil la întrebarea noastră.

Prin abordarea intertextuală nu numai că scriitorii « clasici » devin « contemporanii noștri », dar—și afirmația, ce-i aparține tot lui Borges, nu-l o simplă butadă

ci expresia unui adevăr profund — scriitorii moderni devin, conform acestei dialectici a intertextualității ce se sustrage criteriului cronologic rămânând totodată riguros condiționată de cel istoric (*fiecare epocă îi citește altfel pe «clasici»*), *precursori* ai scriitorilor ce i-au precedat.

Jurnalele multor scriitori ne mai împărtășesc o experiență ce poate interesa discuția noastră: înainte de a fi cartea, a fost lectura. Cititor înainte de a fi fost scriitor, scriitorul modern exercită, scriindu-și cartea, uneori cu o foarte acută conștiință a faptului, o lectură intertextuală, funcție opresivă și constructivă totodată (conform dialecticii mai sus arătate: el lucrează «împotriva» literaturii tocmai pentru a lucra *pentru* ea). Pentru conștiința literară modernă dotată cu această dimensiune a intertextualității, excelența, ce pare de nedepășit, a tradiției, literatura, ca limbaj preexistent, dat în care scriitorul se simte prins, din care nu știe niciodată dacă a evadat, rămânându-i totodată fidel în principiul lui, devin astfel, din forțe paralizante, forțe motrice, stimulatoare. Silindu-l pe scriitor la o decisivă confruntare cu sine prin intermediul unei încărcături multimilenare de cultură, lectura intertextuală are pentru acesta o funcție de autorevelare, de autosituare ce, în planul scriiturii moderne, se traduce prin funcția autoreflexivă, autoreferențială a acesteia.

Trebuie să fim limpezi: chestiunea lecturii intertextuale nu se pune în termenii culturii sau ai inculturii individului creator. Evident, o conștiință creatoare saturată de lecturi constituie condiția necesară dar nu și suficientă a gândirii intertextuale. Au existat epoci în care creatorii au excelat prin erudiție, dar care, negîndind literatura dinamic (ca pe un șir de forme în devenire, condiționate istoric atît în producerea cît și în devenirea lor), ci static (o activitate exercitată în conformitate cu o sumă de norme și reguli fixe), nu puteau să o gîndească decît compartimentat, fiecare operă comportînd *în sine*, și nu în relație cu alte opere, o interpretare unică (= cea mai proprie).

Stabilirea «influențelor», asociațiile erudite nu numai că nu au nici o legătură cu lectura intertextuală, dar chiar îi sînt opuse, în sensul că ele consacră tocmai compartimentarea literaturii în entități autonome, imobile, ce, în anumite situații controlabile, măsurabile pe baza unor foarte pozitive date de istorie literară, stabilesc o comunicare univocă și, aproape totdeauna, de sens unic.

În teoria literară modernă, problema «influențelor» se pune în cu totul alți termeni. De aceea, credem, șansele de a da răspunsul la întrebarea «încotro se îndreaptă romanul?» nu de tentativa de a stabili asemenea influențe ne sînt date.

Înlănțuit printr-o interdependență ineluctabilă între precursorii săi de ieri și «precursorii» săi de mîine, iată poziția obiectivă și totodată imprevizibilă (un element de hazard, care este aici subiectivitatea creatoare, putînd oricînd ordona jocul într-un mod neașteptat) în care se află romanul actual, într-un secol care, în ciuda unor voci alarmate, excelează printr-o strălucită producție romanească. Dacă Flaubert sau Stendhal ar fi știut cum le va fi citit romanul astăzi, ei ar fi știut cum va fi romanul de azi, ei ar fi scris romanul de azi. Tot astfel am putea spune că dacă romancierul de astăzi ar ști cum îi va fi citit romanul într-un viitor surprins la acea limită ideală cînd față de o operă a trecutului distanța devine mijloc de apropiere, el ar ști cum este acel roman, el ar scrie acum acel roman.

Dar, urmînd logica lecturii intertextuale, putem spune că Stendhal, Flaubert, citiți astăzi, scriu romanul de azi, și că romanul epocii noastre, în operele lui cele mai importante altmînteri citite de romancierul de mîine, este romanul de mîine.

Procedeele « naratorului indiscret » ridică, e adevărat, anumite probleme teoretice, de loc neglijabile, la care voi reveni ulterior, dar, așa cum a fost practicat în cele mai importante romane ale secolului al XIX-lea, acest procedeu nu afecta convenția realității și nici pe cea a formei românești. Nu începe îndolală, că mulți romancleri și critici ai secolului al XX-lea nu mai recunosc această convenție dovadă opinile lui Robbe-Grillet sau Moravia, Hawkes sau Barth. Cu toate acestea, dacă depășim cercetarea, investigând nu progresiunea începută odată cu momentul de glorie al realismului european, ci — retrospectiv — originile romanului, găsim aceeași nesiguranță cu privire la esența formei narrative, cu privire la puterea ei de a comunica realitatea, și aceasta în pofida faptului că ea nu este neapărat însoțită de scepticismul epistemologic referitor la natura experienței comune, acea atitudine care astăzi furnizează o adevărată *raison d'être* unui scriitor ca Robbe-Grillet. Chiar în marile romane de început, cum ar fi *Don Quijote* sau *Tam Jones* întâlnim un număr destul de mare de reflecții critico-literare și un comentariu susținut asupra propriilor lor procedee. Îndolala pe care o dezvăluie nu izvorăște dintr-o sofistică proprie lor procedee. Îndolala pe care o dezvăluie nu izvorăște critică exacerbată ci din simpla care dusă până la extrem sau dintr-o luciditate critică exagerată ci din simpla cutezanță de a scrie un roman. Oare nu contravenea el uzanțelor morale? Prin ce se deosebea de speciile mai vechi ale narațiunii pe care se întemeia atât de evident? În ce măsură putea spera să îmbrățișeze realitatea? Sînt binecunoscute subterfugurile prin care atîtea romane ale secolului al XVIII-lea — cit și alte forme înrudite de proză narativă — se agățau am spune, cu înfrigurare, de modalitățile uzuale de realizare a verosimilului: dîndu-se drept însemnări de călătorie, colecții de scrisori, autobiografii autentice, copii fidele ale unor vechi manuscrise sau chiar drept însăilări de fragmente dispartate salvate din hîrtiele aruncate la coș, cum se făcea în romanul *Un om sensibil* de Henry Mackenzie. În același timp, ca formă întâmplătoare în romanul *Un om sensibil* de Henry Mackenzie. În același timp, ca formă eminamente tipografică, romanul profită din plin de posibilitățile oferite de tipar, așa cum reiese din *Povestea unui palaboc* de Swift, cu constelațiile satirice de prefețe, introduceri și note de subsol, sau din giumbușlucurile tipografice ale lui Sterne. Romanetele de început au pentru noi și un aer seducător de improvizatie. În Dedicatul și Prologul părții a doua din *Don Quijote*, Cervantes declara că reluse istorisirea ca și Prologul părții a doua din *Don Quijote*, Cervantes declara că reluse istorisirea deoarece un ticlucitor de rind publicase o armare neautorizată a aventurilor lui Don Quijote. La rîndul său, Richardson a făcut adăugiri substanțiale la romanul *Pamela*

pentru a satisface cererea publicului. Mai presus de toate, *Tristram Shandy* este un exemplu strălucit de roman în ipostaza sa de pură improvizație și în același timp o narațiune ce nu se desprinde nici o clipă de comentariul asupra propriei sale alcătuirii. În opera lui Cervantes ca și în romanele secolului al XVIII-lea vocea auctorială și prezența autorului sînt atît de firesc integrate în povestire, încît doar o critică puristă, lipsită de discernămint, ar putea găsi ceva de obiectat. Pe măsură ce romanul evoluează de-a lungul secolului al XIX-lea el începe să capete mai multă încredere în sine și să-și acorde mai multă importanță, construindu-și totodată și propria justificare formală. Autorul nu se mai oferă cititorului ca o prezență fățișă, precum Montaigne în eseurile sale, ci se reduce treptat la o voce, simplu comentator, intervenind din cînd în cînd în interstițiile unei narațiuni tot mai independente, pentru a se pronunța sau a specula pe marginea acțiunii. Era inevitabil ca, odată cu apariția unei forme deliberat dramatizate și impersonale, să se șteargă definitiv și această palidă umbră a autorului.

(...) Borges este un alt scriitor de primă mărime preocupat de examinarea iluziei romanești și dezvăluirea ei prin accentuare. Multe din nuvelele sale prezintă o combinație de roman polițist și de investigație literară fictivă. În *Biblioteca Babel* universul este imaginat ca o bibliotecă uriașă, poate chiar nemărginită, în care întreaga realitate e cuprinsă între scoarțele volumelor așezate în rafturi. Am sugerat mai înainte că Pynchon s-a aflat sub înfrîurirea lui Borges și că această înfrîurire poate fi regăsită și la Barth, deși, ca să fiu sincer, prefer biblioteca lui Borges cetății universitare închipuile de Barth ca model al realității. Într-o altă povestire a lui Borges intitulată *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, un scriitor francez din secolul al XX-lea învață spaniola și își asumă covîrșitoarea sarcină de a rescrie *Don Quijote* exact în cuvintele originalului. Această povestire nu este doar o narațiune antrenantă, ci și o cercetare critică remarcabilă asupra problemelor pe care le discut în lucrarea de față. Borges notează: « Textul lui Cervantes și cel al lui Menard sînt din punct de vedere verbal identice, dar cel de al doilea este infinit mai bogat ». Borges dovedește că două pasaje identice capătă semnificații foarte diferite dacă socotim că unul a fost scris în secolul al XVII-lea iar celălalt în secolul XX.

Sfîrșitul povestirii sugerează că a citi cărți celebre imaginîndu-ți că ar aparține unor alți autori — firește improbabil — ar putea constitui o sursă nelimitată de satisfacții literare. « A-l atribui lui Louis Ferdinand Céline sau lui James Joyce *Imitacion de Cristo* nu reprezintă o suficientă transfigurare a acestor subtile injoncțiuni spirituale? » O ipoteză similară, poate mai puțin excesivă, explică amploarea luată de parodie și pastişă, de imitație și de comutarea neașteptată a contextelor (asemănătoare celei folosite în tehnicile colajului), pe care o regăsim în toate formele artei secolului al XX-lea și, nu numai în literatură. Într-o altă povestire de Borges, intitulată *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, citeva articole misterioase aflate într-unul din volumele unei enciclopedii îl fac treptat pe autor să descopere un univers nou distinct și autonom. (...)

O proză explorînd relațiile dintre artă și viață și refuzînd să le accepte drept garantate într-un anume fel, este, firește, expusă criticilor pentru exagerata ei concentrare asupra propriei sale alcătuirii și, eventual, pentru dependența ei de aspectele minore ale vieții, de asemeni pentru faptul că a luat naștere dintr-un sol de nesiguranță patologică cu privire la realitate; în timp ce proza secolului al XVIII-lea s-a format pornind de la o anume reticență față de forma de pînă atunci a romanului. Desigur, nu doresc să elogiez acest tip de proză contemporană numai pentru nouțetea ei; consider, doar, că ea poate oferi niște posibile direcții pentru a leși din impasul în care se află romanul.

În românește de ALINA CLEJ

Din laboratorul
romanului
romnesc

Din
laboratorul
romanului
romnesc

Din laboratorul romanului
romnesc

Din
laboratorul
romanului
romnesc

DIN LABORATORUL
ROMANULUI
ROMÂNESC

EUGEN BARBU

Despre roman în zig-zag

Primul mare roman al omenirii este Biblia. Dacă cineva vrea să devină un Camil Petrescu, după ce-l citește pe acesta, să treacă la Vechiul Testament. În roman nu s-a ivit nimic nou de la Satyricon-ul lui Petroniu și Măgarul de aur al lui Apuleius pînă la un Veac de singurătate al lui Márquez. Odiseea și Iliada sînt Nimic nou pe frontul de vest ale antichității, iar Republica lui Platon poate să fie echivalentă cu, să zicem, un roman de Ehrenburg, dacă e să raportăm la romanul politic. Istoriile lui Herodot, ale lui Tacitus sau Titus Livius povestesc fapte de război ca Norman Mailer. Daphnis și Chloe de Longos este un Love-Story al antichității. Episodul porcului în care se găsesc cîrnați gata făcuți din Ospățul lui Trimalhion amintește clar pe Rabelais. Cînd Platon face referințe la Atlantida, el ne trimite la Orașele scufundate ale lui Aderca. În romanele medievale despre Alexandru cel Mare se găsesc tot atîtea hiperbole și utopie, tot atîta fabulos și fantastic ca-n Márquez. Eroii Troiei s-au transformat mai tîrziu în Feți-frumosi în basmele populare, și inamicii lor, în zmei. Mitologia este un mare roman galant care poate fi reîntîlnit în Romanul Rozei francez. Extraordinara nuvelă a lui Suetoniu despre Nero poate fi comparată cu orice povestire modernă despre Hitler sau despre alți dictatori mai moderni pe care-i cunoaștem cu toții. Halimalele orientale sunt și ele splendide desfășurări epice comparabile cu Misterele Parisului sau ale Londrei. Nuvelele picarești spaniole ajung în versiuni rusești la Gorki și, mai încoace, la Pasolini sau Bellow trecînd prin Don Quijote care mi se pare cel mai mare roman picaresc. Picaresți sunt și Céline și Malaparte, Chandler și Chase. Autori de romane polițiste. Panait Istrati încapă și el aici foarte bine ca și Roger Vaillant. Romanul naturalist al lui Zola este imitat în zilele noastre de Marian Popa și Augustin Buzura, prin absența ostentativă a faptului semnificativ și prin contabilizarea actelor vieții. Dar să vedem ce se întîmplă în romanul antic? Într-o interesantă cercetare în acest domeniu a lui Eugen Cizek, se punctează statistic motivațiile fundamentale ale acestor romane, tematica, tipurile de civilizație reconstituite, esența intrigii, perso-

najele, narația și procedeele compoziționale. Tema principală este dragostea, cadrul este oriental-person și helenistic. Tema dezvoltată: călătorii pe mare, naufragii, răpiri, gelozii, morți false, suspens-uri cinematografice sub formă de recunoașteri neașteptate, coincidențe și răsturnări spectaculoase; esența intrigii sunt aventurile. Personajele sunt bune și malefice, plasate în situații melodramatice. Narația e obiectivă, realizată în sertare, pe paliere diferite, prin flash-back-uri cinematografice, introduse în narația principală. Aceste romane conțin descrieri, dialoguri, monologuri, procese fictive, discursuri. Iată și situația principalelor romane erotice grecești, alcătuită după aceeași metodă: nu apare aici cadrul greco-roman, dar există călătorii pe mare, răpiri, gelozii, morți, sinucideri. Mișcările psihice nu sunt profunde. În afara descrițiilor de natură apar descripții de opere de artă, monologuri, procese fictive (citește oricare), scrisori. În sfârșit, în Apuleius, același autor găsește căutarea unui stil de viață ca motivație fundamentală, epicureism plus platonism isiac ca infrastructură filosofică; tipul de civilizație este cel roman sau greco-roman. Tema: călătorii, gelozii; apar primii picaro, tîlharii sau pirații. Personajele au ghinion sau sunt norocoase (tema destinului). Narația are loc la persoana întâi. Se ivește și un real împletit cu fantasticul. Iată și primele tonuri de ironie sub formă de substrat comic, de unde o rețea de parodii. Limba are o pluralitate de stiluri. Autorul, pe bună dreptate, în concluziile sale, afirmă că Tacitus i-a prefigurat pe Balzac și Dostoievski. Sunt semnalate romanele medievale în versuri care-l anunță pe Dante. Alexandru devine un rege-cavaler. Istoria lui Apollonius, rege al Tirului, este reinventată în secolul al XII-lea; într-un poem din secolul XIII apare un ecou al Măgarului de aur sub forma unui poem intitulat Asinarius. Tasso, Shakespeare, Calderon, Thomas Hardy, se inspiră din literatura medievală și antică; Rabelais, Racine, de asemenea; Pastor Fido a lui Guarini e inspirat de Heliodor. În Pericles al lui Shakespeare, găsim ecouri din Apollonius, rege al Tirului, Rabelais îl folosește pe Lucian de Samosata, Boccaccio are și el împrumuturi, George Moore scrie romane pastorale sub influența lui Longos ca și Bernardin de Saint Pierre. Decameronele, furnizează autorilor marfă din belșug. Corneille, Molière, La Fontaine, se înfruptă, de asemenea, din primele produse literare omenești în materie de teatru, roman și novellă. Dimitrie Cantemir mărturisește că a folosit modelele românești și diferențe. Romanul baroc începe cu Heliodor și se termină cu Márquez. Kafka poate fi grecescit. Romanul latin ar fi avut o infrastructură filosofică, pe cînd romanul grec și diferențe. Romanul latin ar fi avut o infrastructură filosofică, pe cînd romanul grec ar fi fost de stilul behaviorist, în genul Steinbeck; latinii căutau stilul de viață, grecii ar fi fost de stilul destinului. Romanul latin l-ar fi anticipat pe Thomas Mann din Doctor Faustus prin arhitectură și complicație arheologică; romanul grecesc ar fi fost popular; romanul latin — pur; romanul grec — arhaizant, oriental; romanul latin — rece, jurnalistic, în stilul Camil Petrescu. În romanul grec se simt influențe asiatice, babiloniene, feniciene, egiptene și se pot face chiar trimerite mai îndepărtate. În Apuleius pot fi găsite ecouri ale Academiei platoniciene. În Apuleius, Cizek mai găsește un

romancier antiretoric în Petroniu, susținând că Măgarul de aur ar fi un roman de aventuri, picaresc adică, deși el pare mai degrabă simbolico-misterio-filosofic. Modelul ar fi Metamorfozele lui Lucius din Patrai și din Pseudo Lucian. Măgarul de aur mai poate fi asemuit cu Don Quijote în materie de fantastic. Întorcându-ne la Satyricon-ul de care am mai pomenit, putem semnala calambururile pe care mai târziu le vom găsi în ultimele romane franțuzești. În Petroniu poate fi găsită erudiția în materie de artă plastică, a lui Malraux, să zicem, când este descrisă locuința lui Trimalchio. Femeile aceluiași autor trimit la Molière. Encolpius e un precursor al lui Huk Finn, adică un erou picaresc. Satyricon-ul este un roman cu cheie, dacă vrei, cu trimiteri la faptele petrecute la curtea lui Nero, procedeu care a fost împrumutat de autori moderni în nenumărate cazuri.

Dar să ne oprim aici și să încercăm să facem o clasificare proprie a ideilor principale de care pot fi legați unii romancieri: Timpul formează obsesia lui Márquez și a lui Proust; Locul și Istoria sunt tărîmurile de câmpare ale lui Faulkner și Tolstoi; Imperiul neguros al Sufletului este peștera în care cercetează Dostoievski și, dacă am putea considera piesele lui Shakespeare și altceva decât ceea ce sunt, și ale lui Shakespeare! Absurdul existenței, exprimat prin fantastic îl găsim la Kafka; picaresc este și Cervantes și Fănuș Neagu; Epicul pur se găsește la Victor Hugo, Walter Scott și Al. Dumas. Psihanaliza, la Proust și Stefan Zweig; Erudiția la Thomas Mann și Borges; Sadismul la inventatorul acestui cuvînt și la Quincey, Cinismul și Ironia la Gide; Aventura i-a obsedat pe Hemingway, Malraux și Remarque; Romanul liric este practicat de Radu Tudoran, Mihail Sebastian și Segal. Obsesia ideii este cadrul lui Camil Petrescu; Statistica obiectelor, al lui Cezar Petrescu; Socialul îl urmărește pe Rebreanu; iar Magia este locul predilect la Mircea Eliade și Gib Mihăescu; Melville și Conrad se întîlnesc în spațiul Aventurii, pentru primul fiind valabilă și simbolistica. Joyce se întîlnește cu Durrell și cu Thomas Mann. În materie de absurd poate avea loc o apropiere între Joyce și Kafka; Defoe, Melville, Cervantes fac parte din aceeași grupă de cercetași. Proust, ca și beatnicii americani sunt din familia lui Cehov; Zola se înrudește cu Rebreanu; eroii neorealismului italian sunt urmașii picaroului. Oblomov sau Suflete moarte conțin tot atît alexandrinism (la alt mod) cît Quartetul lui Durrell.

Temele principale ale romanului au rămas de-a lungul timpului aceleași: nașterea, foamea, dragostea, moartea, înavușirea, visul, singurătatea, sexul. În jurul acestor teme eterne numai abordarea diferă, după cum trebuie semnalată tendința de distrugere a romanului întreprinsă de Noul roman unde se ajunge pînă la absența eroului. Gide e precursorul, iar Segal primul care resuscită clasicismul romanului prin reinventarea poveștii banale de dragoste. Toate aceste zbateri și căutări sunt fenomene ale plictisului născut de repetarea procedeelor și a destinelor. Salammbô l-a inspirat pe Durrell, Balzac a făcut purici epici într-un număr înfinit, Dostoievski este confirmat de epoca noastră, născînd monștri uriași, proliferînd îngrozitor și ajungîndu-se la un foiletonism care a întrecut de mult romanul lui Féval.

Aș mai semna romane care strică gustul: Familia Thibault, romanele lui Zola, ale lui Barbusse, Roger Martin du Gard, ale lui Alain Robbe-Grillet, Simonei de Beauvoir și ale lui Nathalie Sarraute. Un roman îngrozitor mi se pare ciclul SUA al lui Dos Passos; discutabil este Joyce, cu Ulysses al său, în care unii văd o capodoperă și care mie mi se pare numai un produs psihanalitic. Barbey d'Aurevilly practică o proză fantastică de cea mai bună calitate, ca și Chesterton, Lewis Carroll, Wells și Alain Fournier. Huxley, un romancier care ar fi putut să fie foarte interesant, pare din ce în ce mai mult, odată cu trecerea timpului, numai un statistician de idei și lucruri. Deșertul tătarilor al lui Buzzati, Malul Sirtelor de Julien Gracq anunță frumoase alegorii și mitul singurătății; Falezele de marmură ale lui Jünger fac parte din aceeași familie. În general, se observă o nevoie de evadare în fantastic, povestirile erotice ale lui Lawrence și Miller sau romanele atroce despre război plictisind publicul în cele din urmă. Un autor interesant e Giono, un prozator care îmbină naturalismul cu o stranie poezie agrestă; proza lui Edgar Poe mai dă încă delicii și Beckett îi pune pe gânduri pe mulți. Alejo Carpentier mi se pare un mare prozator pe cînd Moravia mă lasă rece, fiind un autor căzînt. Plicticoși sunt Jorge Amado și Laxness. Un roman clasic pare a rămîne Pe Donul liniștit al lui Șolohov. Giovanni Verga trebuie pus între marii romancieri, pe cînd lui Carlo Levi i se face o reclamă deșănțată fără a avea vreun motiv să-l considerăm important. Camus, care este un excelent eseist, mi se pare un romancier banal. Alți mari prozatori: Caldwell (parțial), Hammett, Silone (parțial).

Și dacă este să rezumăm toate aceste considerații în zig-zag, trebuie să spunem că de la Dostoievski—Faulkner, Durrell și Márquez sunt bornele principale în drumul spre progresul prozei. Un autor ca Thomas Mann, cu tot respectul pe care i-l purtăm, nu intră în această socoteală. De la Dafnis și Chloe pînă la Un veac de singurătate este un drum lung pe care numeroși autori l-au parcurs cu greutate. Să vedem ce va urma!

În loc de profeție asupra romanului

Cîteva preziceri, nu mai vechi de zece ani, acreditaseră ideea că romancierului i s-au îngustat foarte mult cărările și că n-ar mai avea altceva de făcut decît să iasă la drumul mare al ultimelor posibilități și să aleagă între moartea romanului, romanul-rachetă și romanul-computer de problematică umană. Se prea poate ca în afară de astea, numite șanse majore, să fi mai fost și altele numite șanse minore, dar cine să le mai fi luat în seamă, cînd esențialul era atît de compromis?

Azi se pare că pericolul celor trei posibilități de expiere s-a mai îndepărtat de destinul romancierului contemporan — destin destul de dificil și fără proaspetele complicații amintite mai sus.

A fost o vreme — asta ceva mai îndepărtată — cînd o mulțime de romane apăreau pe urmele bătătorite ale unui maestru-romancier sau altuia, producîndu-se în serie un fel de literatură născută din furturi afectuoase. Pentru că, în definitiv, ce putea fi o astfel de literatură decît un rapt cu titlu de noblețe, ascuns înapoia ipocriziei sentimentale a « respectului filial față de marile opere »? Timpurile moderne au împins tot mai mult aceste false blazoane literare spre periferia intelectuală a meseriei de literat, anomaliile existente luînd figură de ridicol extrem. Dar nu e de mirare să mai întîlnești cite un maestru de provincie sau de cartier — aplaudat de o clientelă înapoiată — care pentru a-și da iluzia supraviețuirii se imită la nesfîrșit pe sine, lucru mai jalnic decît a-i imita pe alții.

Azi, publicul cititor, consumator spiritual evoluat și cu simț critic acerb pe măsura acestui final agitat de secol, nu mai semnează niciunui maestru polițe în alb pe durata unei vieți întregi.

E foarte posibil ca în zilele noastre ideea de maestru să se fi deplasat puțin din zona autorilor de romane propriu zise, în zona teoriilor despre roman. Adică, pe prim plan n-ar mai fi autorii-maeștrii, ci maestra-teorie cutare sau cutare. Cum s-ar spune, o mulțime de învățăcel tineri, vîrstnici și bătrîni s-ar îmbulzi dezorientați să-și asigure cît de cît o descendență literară și mai curioasă decît prima, de data asta nu dintr-un tată-patron sau din mai mulți, ci dintr-o abstracțiune sau alta. Să fie vorba de tendințe supreme spre obținerea unui fel de scriitor în stare pură?

Nu numai mărturisirile de laborator sau părerile asupra romanului în genere, venite din partea unui autor notoriu, sînt de regulă suspectate ca fiind literatură, dar chiar și tăcerile autorului în chestiune. Iar tăcerile par mult mai atacabile decît mărturisirile care au, sau ar trebui să aibă, o armură bine pusă la punct. Deși, la drept vorbind, nu se cunosc cazuri fericite de romancieri care să nu fi fost înfrinși cînd au ieșit prea mult și prea subiectiv în cîmpul deschis al discuțiilor totale despre roman. Mai ales acum, în acest dramatic sfîrșit de secol, cînd știința bățăliilor riscă să atingă și în domeniul literar grozăvia perfecțiunii. În afară de asta, există o sete de spectacol pe care nimeni n-ar fi bănuț-o că-și poate găsi teren propice și pe planul abstracțiunilor estetice, socotite pînă nu de mult mai ferite de conflagrații scenice și regizorale de anvergură.

În multitudinea colocviilor literare care se consumă azi în lume și a coloniilor de parteneri colocviali atît de instruiți și atît de inteligenți, e greu să mai ai siguranța că emiți gînduri ce pot fi numite eminamente personale. Este explicabil de ce, spre deosebire de veacurile anterioare, secolul nostru folosește foarte multe citate — se mărturisea un romancier către un alt romancier. De pildă eu, am crezut pînă mai deunăzi că am descoperit o idee îndrăzneată și am fost fericit că sînt în stare de așa ceva; dar m-am ferit repede să cred că ideea este a mea și bine am făcut, aparțin prin ființă și formație acestui secol savant care a făcut foarte relative originalitatea și unicatul. Mi-am zis, deci, pentru a mă liniști definitiv, că ideea cu pricina nu poate să-mi aparțină, deși îndrăzneată era și mă obsedase nopți în șir, înclinînd mai degrabă să cred că am citit-o sau am auzit-o undeva și că mi s-a impus ca o cauză personală. Ideea privea o observație despre destinul romanului actual. Uite că acum ideea nici nu mi se mai pare îndrăzneată, ci foarte la îndemînă. Spunea ideea în chestiune cam așa: Finalul de secol pe care-l trăim are foarte multe lucruri și evenimente incredibile, pe care romancierii, folosind vraja lor proprie numită ficțiune, au a le face credibile și verosimile pentru ca opera lor să fie și să rămînă cît de cît viabilă. Ideea continua: incredibile lucruri au fost și pe vremea lui Dickens și a romanului Nicolae Filimon și n-ar fi imposibil ca partea lor slabă în fața căreia nu puțini moderni strîmbă din nas să fi fost tocmai partea unde incredibilul n-a fost făcut indeajuns de credibil. În mod sigur ideea nu-mi aparține, am citit-o sau am auzit-o undeva, personală nu poate fi decît febra reformulării, sau nici atît, poate numai numele lui Nicolae Filimon l-am introdus pentru a localiza și a face lucrurile mai familiare.

În definitiv, cîte situații nemaipomenite nu trăim în momentele existenței noastre cele mai terne și mai de nesuferit? În cîte zile pașii nu ne-au sunat, fără măcar să fi știut, ca pașii amăgiți ai lui Menelau și de cîte ori vîntul și arșița pe care le-am socotit banale și arhi-cunoscute nu le-am petrecut și depășit, să ni se ierte îndrăzneala, asemenea lui Ulysse?

Sîntem mai bătrîni și mai vechi decît anticii, fle și numai pentru că știm, sau ar trebui să știm, mai cu limpezime și detașare decît ei, ce a fost înaintea lor, în timpul lor și după aceea, cum foarte posibil este să fim și uluitor de tineri, dacă, trecînd prin secolul prin care trecem, sîntem mai încrezători în viață și chiar în destinul romanului decît copiii noștri.

copereau într-un fel de vid istoric, aureolat, ce asigura limpiditatea faptei, necesitatea și definitivul gestului. Acum, în romane, totul se distribuia fragmentar, bucuriile și tristețile se administrau în strict regim de raționalizare, adevărul fiind la început ascuns, pentru ca, descoperit sau confecționat cu abilitate în final, el să se înfățișeze nu ca un adevăr asemănător Adevărului, ci ca unul special, cu paternitate pe cit de certă, pe atît de îndoielnică: paternitatea autorului! Atît de vie a devenit goana după acel adevăr încropit, că el, adevărul, a început să nu mai captiveze, slujind doar ca pretext pentru căutări și peripeții ocolite. Invenția tehnică cea mai importantă a fost înregistrată: suspensul.

De timpuriu am înțeles că romanul e un produs al decepției. »

Mai departe, George Pelimon descoperă că între suspens și curiozitatea burghezului de-a ști în ce fel de lume trăiește și activează nu e o diferență notabilă. Romanul nu e altceva decît un ziar comentat și adnotat, desfăcînd viața în părțile ei componente, indicîndu-i articulațiile, în vederea . . . Dar să-i urmărim demonstrația:

« Cunoscîndu-și destul de superficial statura, mijloacele și idealurile, omul ce întorsese privirea dinspre Olimp spre alte priveliști, familiare, s-a considerat incapabil să reia aventura mitologiei și basmului, mulțumindu-se să se arunce într-o aventură deplorabilă: să împodobească și să consacre măruntul, cotidianul, particularul, cazul clinic, excepția. Burghezul are nevoie de modele spre a reforma existența. Conferind semnificații nesemnificativului, lăbărtînd deșănțat narațiunea pe sute și chiar mii de pagini, supunînd Timpul masacrului foarfecei, aureolînd detaliul și clipele, și-a închipuit că înțelege aprofundurile ființei. Explicarea comportamentului a devenit obsesivă. Prin succesive împrumuturi de metode și instrumente ale științelor în progres, romancierul a reușit să-și procure bisturiul. Bisturiul este unealta analizei, a criticii și (cum spune Ortega y Gasset) a comicului. De la Petroniu la Cervantes și de la Fielding la Zola, achizițiile tuturor disciplinelor — geografie, medicină, psihologie, astronomie, sociologie, economie politică etc. — îngrămădirea lor, aseasonarea faptelor cu adjective și interjecții au consolidat caracterul de magazin universal al romanului.

Romanul este, nu mai încapă nicio îndoială, un produs al viziunii burgheze asupra lumii, chiar dacă evoluția socială a burgheziei se înscrie între alte coordonate istorice».

O mulțime de prejudecăți și de paraziți au deturnat romanul de la misiunea lui artistică — arată în continuare George Pelimon. Reconsiderarea genezei lui e elocventă. Cele mai multe din materialele din care se confecționează un roman izbutit, în secolele XVII—XIX, sînt împrumutate din prăvălia și comptoarul burghezului: plictisul confortabil, ordinea și raționalitatea, confesiunea și colportarea noutății provinciale, declarația à mi-voix a convingerilor, prefabricarea și ambalajul șic (marile evenimente și micile nerozii se bucură de aceeași discretă considerație), buna-cuvîință, moderația, pudorarea, cordialitatea, respectul contractelor și al onoarei, viziunea compartimentală, distributivă și cazonă a lumii, eternizarea instituțiilor și ierarhiilor, învățătura prin exemple, evaluarea cu cotul, ocaua și stînjenușul se instalează suveran în roman, decreteză incapacitatea autorului de-a atinge sinteza. Lumea—inventariată și asigurată—

poate să prospere, să dureze și să fie lăsată moștenire. Liberalismul burghez — prevăzător și răbdător — a statuat speciei o singură regulă: aceea de-a crește și a se extinde fără limite oriunde piața permite aceasta, cu respectul, sollicitudinea și prevențiunea cuvenite onoratei clientele.

« Aceasta apare limpede și din dependența romanului de gustul zilei, afirmă undeva George Pelimon. Nicio specie literară nu e influențată mai evident de mișcările modei. În realitate, nu există un roman romantic, altul naturalist: aproape toate romanele adevărate sînt realiste și aparțin deceniului, anului sau chiar momentului cutare... În complicata mașinărie a vieții moderne, individul nu mai are sentimentul că transformă lumea (cum făceau eroii epopeii), ci că i se supune, sau cel mult că i se opune. Goethe a decelat și a numit perfect această maladie. Ordinea lumii e dreaptă sau nedreaptă, n-o să schimbăm noi Firea; ne interesează cum se descurcă în ea eroul și, de aici, marea, neostoita curiozitate: cum trăiește eroul, cum își mîntuie existența, cum sfîrșește? Mai ales: cum sfîrșește. O capodoperă ca Bouvard et Pécuchet trece în ochii multora drept un eșec, din pricină că autorul n-a apucat să-și conducă eroii la pierzanie. Temător și de umbra lui, cititorul de roman, participant îndrăzneț, sau complice la crime, delațiuni, măsluiri, compromisuri, se teme în realitate de adevăr, bine, frumos, prefăcîndu-se minunat că le servește. Moartea îl înspăimîntă peste fire, romanul e o școală care îl învață, prin acumulări cazuistice enorme, prin acumulare derutantă, cum să ne nemurim. Complicarea îi creează iluzia sistematizării, reducăției la esență. Uluitoarea carieră a romanului s-ar putea explica prin pretenția lui de a realiza, celulă cu celulă, sector cu sector, inventarul complet al tuturor situațiilor și obiectelor universului, al tuturor primejdiilor sale. Și s-ar putea închipui chiar alcătuirea, cu vremea, a unui repertoriu, un fel de carte de telefon tematică în stare să ne prevină și să ne ofere remedii pentru toate primejdiile, pentru fiecare în parte... »

Dar poate fi acceptată ca specie a artei o producție ce se perpetuează în deosebi pe sentimentul spaimei de moarte și, în fond, al spaimei de viață?

Romanul, dacă ne-am obișnuit cu el, dacă ne-a făcut să întrezărim unele adevăruri și, mai ales, dacă ne e limpede cum s-a născut și ce putea să fie, trebuie readus neîntîrziat în aria artei ».

George Pelimon, trăindu-și și scriindu-și romanul, compară specia cu o balastieră selectoare de informații, cu un pașaport pentru evadări confortabile, cu un medicament în stare să-i procure paradisuri artificiale prin calitatea lui de a drena setea omului modern pentru acțiune. E a satisfacere prin ricoșeu: a face toate cîte se pot face în lume, fără a te angaja, cu simpla acceptare a identificării cu eroul, este într-adevăr o soluție pentru astîmpărul nevoii de acțiune.

Scriindu-și altfel romanul, George Pelimon observă că specia, ca și norii, se dezvoltă din interior, după legi ascunse, ca produsele metamorfozei. Fiecare romancier își construiește plămîuirea pe ruina uneia de dinaintea ei. Oricare roman este polemic, este o replică. De la Flaubert la Robbe-Grillet și de la Proust la Kafka și Virginia Woolf, toate încercările de recondiționare a romanului țin seama de originea și istoria lui. Filiația

ionează terorist. Se pare că substanța noului roman se recunoaște tocmai în instabilitatea formulei, noutatea iscându-se mai curind din ineditul expresiei decît din materia narațiunii. Anti-literatură nu e, ca urmare, spargerea formulei, necesară și obligatorie ci tocmai cantonarea într-una previzibilă, romanului înțepenit într-o schemă ce a făcut carieră.

« Născut asemenea oricărei confecții, evoluînd în ample serii, ca o industrie, romanul nu are altă cale de a cuprinde într-adevăr viața, realitatea, decît părăsind decis unghiul de vedere burghez, viziunea meșteșugărească, analitică, maniera îngust documentară, de găzetă scăpată de sub controlul paginatorului, orgoliul de a informa (citește: in-forma), pretenția de a dăscăli. Încercătura de cazuri și obiecte, teza, modelul, însinuarea opiniilor ocazionale și multe alte resturi ale unui inventar moștenit, nu se mai potrivesc cu dorința spiritului modern de a cuprinde sintetic, în profunzime, spectacolul derutant altfel al realității de azi. Expresia artistică se încheagă numai după o cercetare filosofică adîncă a realității. Romanul modern poate învinge numai prin idei, mișcare, verb, lectură a esențelor, alegorie, sens final».

Tristețea lui George Pelimon intervine în momentul în care, încheindu-și paginile, meditațiile, constată 1) că în afara narației lui rămîn fapte și idei ce ar fi putut să conducă oriunde în altă parte, 2) că romanul nu poate fi altceva decît o parodie a unui alt roman, decăzut din moda lui și 3) că romanul scris de el a devenit, fără voia și știința sa, o altă rețetă de roman, ce urmează a fi distrusă îndată după încheierea ultimei pagini.

El știe prea bine că romanul suferă orice, în afară de impunerea unei conduite. « Romanul este specia cea mai liberă; singur autorul îi alcătuiește legile, după care restul e tăcere, împănată (dar cui îi este de folos ! ?) de o sumă de cuvinte mai mult sau mai puțin adevărate . . . »

Fotografii de GRIGORESCU ION ►



Cronică de interior

Păstrez fotografiile acestea într-un plic pe care e scris « social ». Dar nu pot fi atât de decis — aş putea spune că în ele e vorba şi de mine — trei, patru ore am vorbit, mâncat, fotografiat, am ieşit din conştiinţa gazdelor. Aparatul pus pe mese era ca o prăjitură, unit cu porţelanurile, gesticulam cu ei şi, în camere atât de întunecate, unde nimeni nu crede că se poate fotografia, devine un simplu joc de monoclu, un tic. Se vede că şi eu stau mai mult lângă masă, că sînt prea ataşat de eroii înrudirii, prea supus farmecului arhitecturii. Sînt prea prins pentru a categorisi fotografiile ca obiective, analitice . . . doar întrucît şi ele s-ar oferi mai bine, mai candidе unor regîndiri socializante. (Sau că reportajul social ar conţine şi dragoste pentru sine, pentru oameni . . .)

Timpul cît stă diafragma deschisă — între o zecime şi o jumătate de secundă, e intervalul cel mai uman — ai timp să refuzi, să te mişti şi să ştergi imaginea, sau să binevoieşti să te arăţi; e timp să-ţi împlineşti un gest — e mai mult decît « clipa ». E timp ca un grup mare să se solidarizeze în priviri şi chiar să se abandoneze, să aibă o graţie a momentului.

Obiectivul vede bine « la un metru cincizeci », iar mai departe spre limitele camerei, lucrurile somnolează ca şi cum ar fi un stal coborît în întuneric, al spectatorilor. Cu lampa deasupra, dreptunghiul alb al feţei de masă e un spaţiu de schimbări (grandori, prăbuşiri — oh ! Să ne gîndim la fotografiile lui Erich Salomon în nopţile conferinţelor, cînd Briand spunea : « Unde e dr. Salomon ? Dacă nu vine el, o să spună lumea că întîlnirea noastră nu e importantă ! Cine ştie, în acele pauze — timpul scurtului declic « ţac » — cîte schimbări nu se petrec) : e spaţiul de schimbări, totodată, al unei procesiuni furnicăreşti, de pagode de bucate.



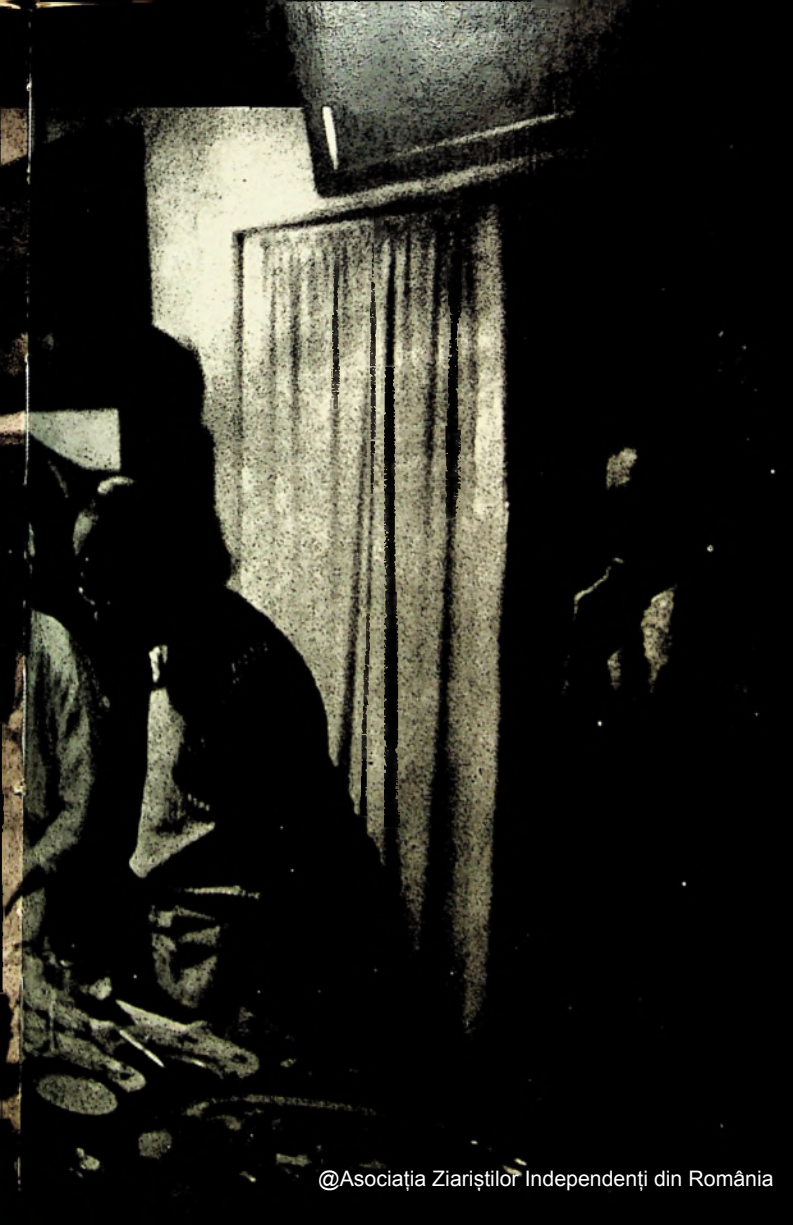


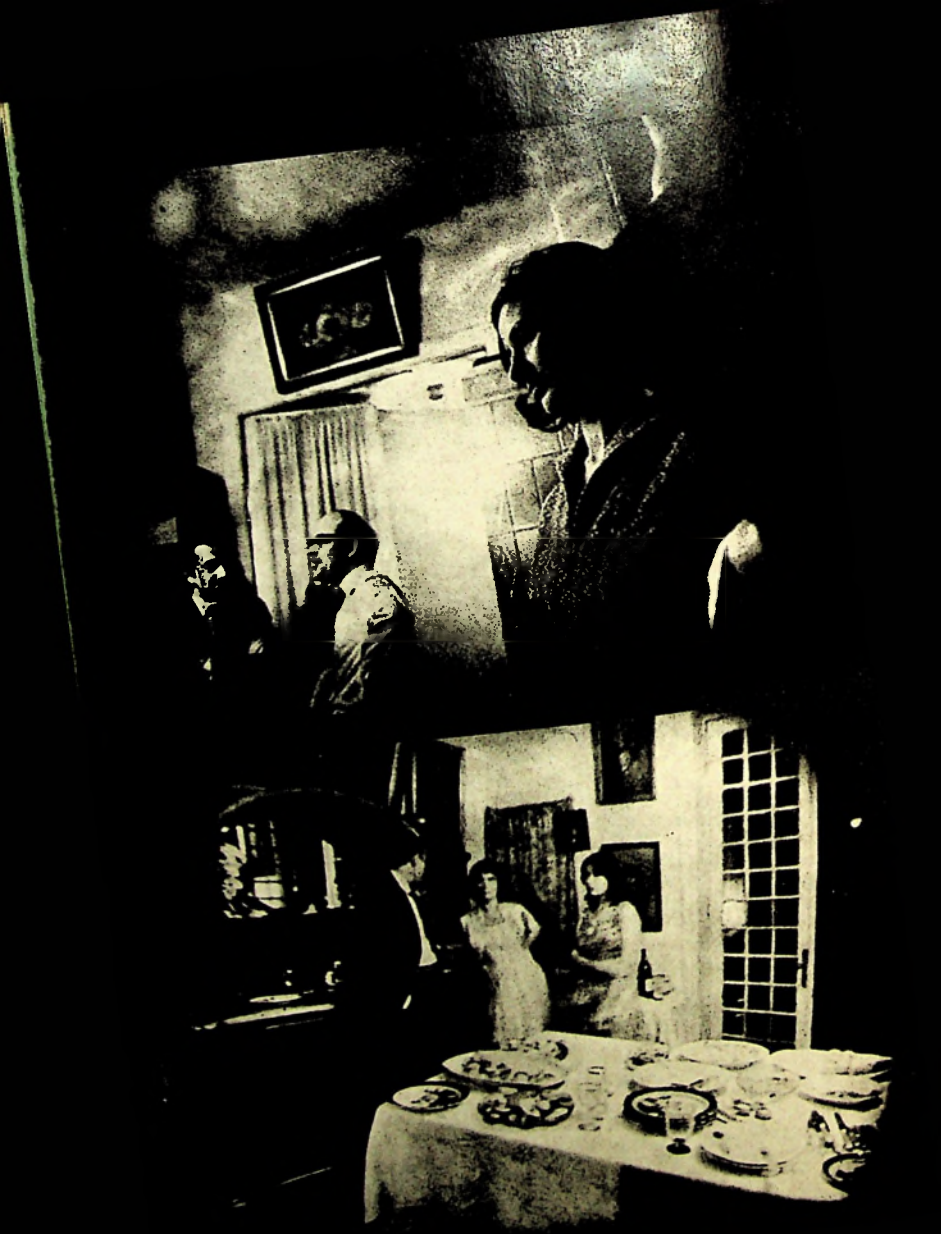








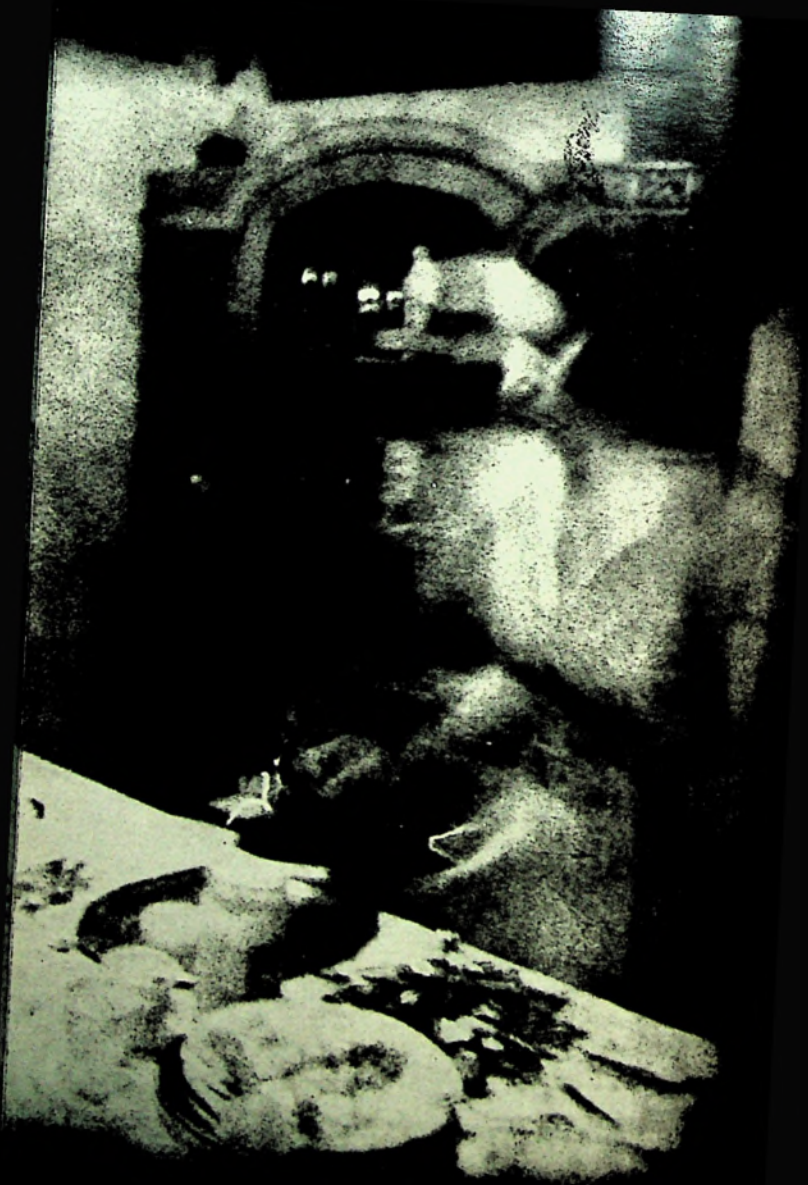


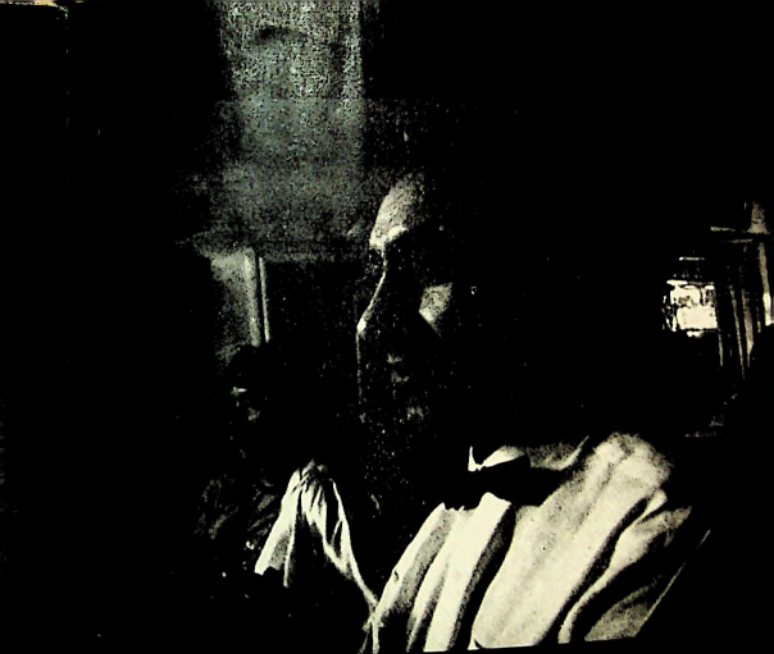














**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

**CORECTURA
LIDA IGIROȘIANU**

Secolul 20

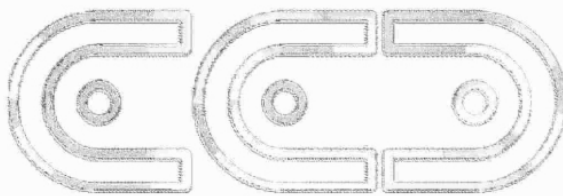
**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 10

43 804

Tiparul executat la I. P.
«ARTA GRAFICĂ»





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

